



356^e Livraison.

Tome XXXV. — 2^e période.

1^{er} Février 1887.

Prix de cette Livraison : 8 francs.

(Voir au dos de cette couverture les conditions d'abonnement)

LIVRAISON DU 1^{er} FÉVRIER 1887.

TEXTE.

- I. LA SCULPTURE ANTIQUE AU BRITISH MUSEUM (1^{er} article), par M. Maxime Collignon.
- II. UNE TOURNÉE EN AUVERGNE (2^e article), par M. Paul Mantz.
- III. GÉRARD TER BORCH ET SA FAMILLE (3^e et dernier article), par M. Émile Michel.
- IV. ÉTUDES SUR LE MEUBLE EN FRANCE AU XVI^e SIÈCLE (7^e et dernier article), par M. Edmond Bonnaffé.
- V. L'ART DANS LES FLANDRES AVANT LE XV^e SIÈCLE, d'après l'ouvrage de M. le chanoine Dehaisnes (1^{er} article), par M. Alfred Darcel.
- VI. LES DESSINS D'ORNEMENTS DE HANS HOLBEIN LE JEUNE, compte rendu de l'ouvrage de M. Ed. His, par M. Charles Ephrussi.
- VII. REVUE MUSICALE, par M. Alfred de Lotalot.
- VIII. LES NOUVEAUX DOCUMENTS HOLLANDAIS SUR LA RONDE DE NUIT, DE REMBRANDT, par M. E. Durand-Gréville.

GRAVURES.

Sculptures antiques au British Museum : Salmanazar V recevant la soumission de Jéhu (bas-relief de l'obélisque de Nimroud), en tête de page ; Statue de Néréide (Salle lycienne) ; Lion blessé vomissant le sang, Lionne blessée et Lionne au pied d'un palmier (bas-reliefs assyriens de Kouyoundjik) ; Tombeau lycien en forme de sarcophage.

La Danse et le Bain, panneaux d'un coffret en cuir gaufré du xv^e siècle (Musée de Clermont), en tête de page et cul-de-lampe ; La Mise au tombeau, peinture du xv^e siècle à la sacristie de la cathédrale du Puy ; Les Arts libéraux, peinture du xv^e siècle dans la salle du chapitre à la cathédrale du Puy.

Aristote et la Logique, fragment des « Arts libéraux », peinture de la cathédrale du Puy ; eau-forte de M. Borrel, gravure tirée hors texte.

Ouvres de Gérard Ter Borch : Scènes d'intérieur, fac-similés de deux dessins pris dans l'album de Gésina Ter Borch, en lettre et en cul-de-lampe ; Portrait de J. van der Burch, d'après la gravure de P. Holsteyn ; Études de Soldat et de Jeune femme, dessins de l'Albertina, à Vienne.

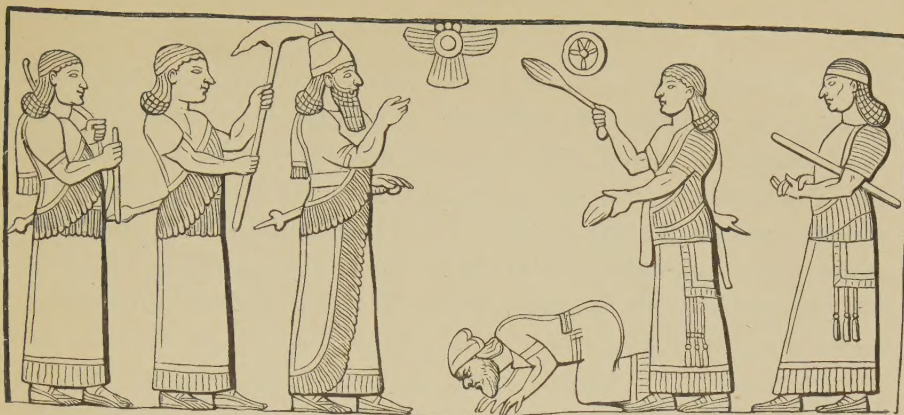
Traverse d'un lit du temps de François I^{er}, appartenant à MM. Desparin et Montel, de Lyon, en tête de page ; Quenouille du lit d'Urfé (à la Diana de Montbrison), en lettre ; Lit du duc Antoine de Lorraine (Musée lorrain, à Nancy) ; Chevet et Traverse du même lit ; Lit du temps de François I^{er}, d'après un bas-relief de l'église de Brou ; Couchette Henri II (collection de M. le baron d'Yversen) ; Lit en bois de chêne (Musée de Quimper) ; Traverse du lit d'Urfé, en cul-de-lampe.

Portrait de Jean, duc de Berry, miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque royale de Bruxelles, par André Beauneveu ; héliogravure de M. Dujardin, tirée hors texte.

Dessins de Hans Holbein le jeune, au Musée de Bâle et au Musée britannique : Frise au trait, en tête de page ; Monogramme HA, en forme de bijou, en lettre ; Deux modèles de gaine de poignard ; Nielle avec arabesques, en cul-de-lampe.

L'Empereur Henri II et Sainte Cunégonde, dessin de Hans Holbein au Musée de Bâle ; photogravure Boussod, Valadon et C^{ie}, tirée hors texte.

La Ronde de Nuit, de Rembrandt, d'après une aquarelle hollandaise du xvii^e siècle.



LA
SCULPTURE ANTIQUE

AU
BRITISH MUSEUM

I.



La charte de fondation du British Museum date de 1753. On sait comment, à cette époque, le Parlement anglais décida la création d'un dépôt général pour les collections dont la bibliothèque de sir Robert Cotton, donnée au pays par son fils en l'année 1700, constituait le plus ancien fonds ¹. L'année suivante, le musée qui venait de s'enrichir par l'acquisition du cabinet Sloane et des manuscrits harléiens, était installé dans le quartier de Bloomsbury, à Montague House, sur l'emplacement qu'occupe aujourd'hui le vaste édifice dont la façade s'ouvre sur Great Russell street.

Lorsque, en 1830, l'architecte Robert Smirke dressait les plans du British Museum, la collection des antiques était déjà considérable, et il était facile d'en prévoir le rapide accroissement.

1. Sur l'histoire des collections du British Museum, voir l'ouvrage de M. Edward Edwards : *Lives of the founders of the British Museum, with notices of its chief*

Outre la belle série de vases grecs, réunie par William Hamilton, ambassadeur d'Angleterre à Naples, et acquise dès l'année 1772, le musée possédait, depuis 1814, les marbres antiques de la collection Ch. Townley. Ces statues, provenant en grande partie de la villa d'Hadrien et de la villa d'Antonin le Pieux à Monte Cagnuolo, forment encore aujourd'hui le principal fonds des sculptures exposées dans les salles gréco romaines. C'est en 1816 qu'était définitivement signé, après de longues hésitations, l'acte d'achat qui assurait au British Museum la propriété des marbres du Parthénon; vers le même temps, les sculptures de Phigalie, découvertes par Cockerell et ses compagnons, venaient rejoindre dans les galeries de Montague House les célèbres marbres d'Elgin. A mesure que le nouvel édifice s'élevait, des fouilles, des coups de main heureux enrichissaient le département des antiques. C'étaient, en 1845, les monuments lyciens rapportés par Ch. Fellows; de 1851 à 1860, les sculptures assyriennes provenant des fouilles de M. Layard arrivaient à Londres. Enfin, quand les débris du mausolée d'Halicarnasse, des temples d'Éphèse et de Priène furent envoyés en Angleterre, de 1850 à 1875, le musée, terminé en 1856 par la construction de la nouvelle salle de lecture, était prêt à recevoir ces précieuses acquisitions.

On s'aperçoit bien vite que les galeries réservées aux antiques ont été aménagées en vue de leur destination spéciale. Si les salles n'ont pas l'aspect monumental de celles du Louvre, en revanche la disposition en est simple, commode et permet au visiteur de s'orienter rapidement. Point de luxe; les marbres se détachent sur des parois revêtues d'une coloration uniforme; aucun détail accessoire ne détourne l'attention. L'éclairage est ménagé de telle sorte que rien n'est perdu de la lumière, toujours un peu rare, du ciel de Londres. Grâce à cette installation, on saisit au premier coup d'œil ce qui fait l'originalité de la collection d'antiques du British Museum. Aucun autre musée d'Europe, en effet, ne peut offrir une suite aussi riche de ces grands ensembles qui résument l'art d'une époque, et dont la date comme l'unité de style sont incontestables. C'est sans doute un plaisir très vif que d'étudier une statue de maître, en oubliant les œuvres souvent médiocres qui l'entourent; mais combien l'émotion est plus pénétrante et l'ensei-

augmentors and other benefactors (1570-1870). Londres, 1870. Voir aussi les articles de M. G. Perrot: Le Musée Britannique (Revue des Deux-Mondes, 1873, t. XII, pp. 518 et 891). On trouvera un historique sommaire du Musée dans le Guide to the exhibition galleries of the British Museum, publié par les soins des Trustees (Londres, 1886).

gnement plus fécond, lorsque le regard peut embrasser tout un groupe de sculptures qui sont comme le manifeste d'une école ! Telle est l'impression que l'on ressent en parcourant les galeries d'antiques du British Museum. Dans l'étude forcément trop sommaire que nous leur consacrons ici, nous nous arrêterons de préférence à ces œuvres d'ensemble, en acceptant d'avance le reproche de rester fort incomplet.

II.

Bien que nous devions surtout guider le lecteur vers les salles de la sculpture grecque, il est impossible de passer sous silence la magnifique série de sculptures assyriennes qui se développe dans les galeries de Nimroud et de Kouyoundjik, et dans le sous-sol assyrien (*Assyrian basement*)¹. Il y a là une suite incomparable de bas-reliefs, et nulle part ailleurs on ne peut mieux saisir sur le vif les caractères de la sculpture décorative en Assyrie. On sait que cette collection provient des fouilles exécutées à Nimroud et à Kouyoundjik par M. Layard, de 1845 à 1851, et continuées à plusieurs reprises par W. Loftus et H. Rassam. Les sculptures de Nimroud ont été trouvées sur l'emplacement de l'ancienne Calach, la première capitale de l'empire assyrien, où tous les souverains ont laissé leur trace, depuis Assournazirpal, qui rebâtit la ville en 885, jusqu'au dernier roi d'Assyrie. Celles de Kouyoundjik décoraient le palais de Sennachérib et celui d'Assourbanipal ; ce sont les palais du Sud-Ouest et du Nord indiqués sur la carte des fouilles qu'on a eu l'heureuse idée de placer dans la salle du sous-sol.

Tous nos lecteurs connaissent le bel ouvrage où M. Perrot a retracé l'histoire de l'art assyrien, et défini les caractères de cette sculpture². Ce n'est pas ici le lieu de revenir sur ces questions générales. Mais nous rappellerons au moins un fait dont les bas-reliefs du British Museum fournissent la démonstration la plus nette. En suivant cette série de sculptures qui vont du ix^e au vii^e siècle avant notre ère, on est frappé de voir à quel point l'art assyrien a subi la loi du développement. Ainsi, dans la galerie de Nimroud, on peut étudier le début de la grande sculpture monumentale, avec les

1. Un catalogue des antiquités assyriennes dans la salle centrale de Nimroud a été publié tout récemment par M. Le Page Renouf : *Guide to the Nimroud Central Saloon*, 1886.

2. Perrot et Chipiez : *Histoire de l'art dans l'Antiquité* (T. I, Assyrie, p. 493).

bas-reliefs qui montrent Assournazirpal offrant une libation, ou debout entre deux génies ailés à tête d'aigle. De grandes lignes d'inscription les traversent dans leur largeur. Le modelé des muscles rendu avec une saillie exagérée, les proportions trapues, le réalisme des types, au nez busqué, aux yeux allongés et cernés de ressauts vigoureux, tout cela laisse une impression de rudesse que ne donnent pas, à beaucoup près, les bas-reliefs de Sargon conservés au Louvre. Et cependant, ces scènes religieuses, dont la piété royale fournit invariablement le motif, ne sont pas dépourvues d'une certaine grandeur. A défaut de charme, elles ont encore la simplicité et la vigueur.

Dans les bas-reliefs historiques où sont retracées les campagnes d'Assournazirpal, les sculpteurs ont adopté un parti différent, en multipliant les figures et en les disposant parfois sur plusieurs registres. Les sujets de ces grandes compositions sont ceux que la sculpture assyrienne ne se lasse pas de traiter : armées en marche, scènes de batailles, sièges de villes, défilés de prisonniers, supplices infligés aux vaincus, scribes royaux faisant le compte du butin, avec un soin dont témoigne une inscription du règne de Tiglath Phalasar III, faisant dire au roi : « J'ai enlevé 300 mules, 660 ânes, 1,350 bœufs et 9,000 moutons. » Le génie impitoyable et dur d'une race de conquérants se reflète dans ces tableaux où les scènes de sauvagerie abondent, traitées avec un réalisme naïf qui se sert de formules conventionnelles. Voici par exemple le camp assyrien ¹. Une enceinte crénelée est représentée en plan, avec une coupe longitudinale des tours et des murailles; dans les quatre compartiments qui figurent les tentes, des soldats font la cuisine, dépècent des animaux, activent le feu d'un fourneau. Plus loin, sous un pavillon, un palefrenier étrille un cheval, tandis que d'autres chevaux mangent leur pitance. Ailleurs, un archer conduit des captifs, et enfin des soldats, couverts de leurs armes, tenant à la main les têtes coupées des vaincus, écoutent des musiciens, ou brandissent leurs trophées sanglants avec une expression de joie féroce. Il est à peine besoin de rappeler quelles conventions le sculpteur adopte pour retracer des tableaux aussi compliqués; partout il fait usage de ces formules abrégées chères à tous les arts primitifs. Quelques arbres représentent une forêt; un archer indique un corps de troupes; ici, l'armée d'Assournazirpal passe sur une rangée de cônes au pied desquels bouillonnent des

1. *Nimroud Gallery*, n^{os} 41 a. 43 a. Cf. G. Perrot, *Histoire de l'art*, I, fig. 153.



LION BLESSÉ VOMISSANT LE SANG.
(Bas-relief assyrien de Kouyoungjik, au British Museum.)

flots : c'est la traversée d'un torrent dans une région rocheuse¹.

Il semble qu'en moins de deux siècles le goût pour le détail pittoresque, le souci de charger à l'excès le fond du bas-relief se soient singulièrement développés chez les artistes assyriens. C'est l'impression qu'on éprouve en passant dans la galerie de Kouyoundjik, où sont disposées les sculptures du palais de Sennachérib (705) et de celui d'Assourbanipal (650). Nous ne pouvons pas citer un exemple plus caractéristique que les vastes dalles de calcaire où est retracée l'histoire des campagnes d'Assourbanipal contre Te-umman, roi des Élamites, et les batailles livrées près de Suse. Non content de disposer les figures dans des registres très pleins, l'artiste a encore représenté des sortes de vues cavalières du champ de bataille, et y a semé les personnages à profusion. Naturellement le récit est tout à l'honneur des armes assyriennes. Partout les soldats d'Assourbanipal sont vainqueurs, tandis que les guerriers d'Élam jonchent le sol; leurs corps criblés de flèches sont jetés çà et là dans le champ du bas-relief. L'artiste a mis une véritable complaisance à souligner, par des détails réalistes, toute l'horreur d'une scène de carnage. Des corbeaux et des oiseaux de proie arrachent les yeux des morts, ou bien des soldats assyriens les décapitent. Le fleuve, dont les flots sont dessinés avec un soin minutieux, charrie pêle-mêle des cadavres, des chevaux tués et des armes; des poissons attaquent gloutonnement cette proie qui leur est offerte. Quand la place le permet, le sculpteur a encore semé dans le champ des bouquets d'arbres. Le regard se perd au milieu de ce luxe de détails, qui créent une étrange confusion, et le bas-relief, ainsi conçu, prend l'apparence d'une tapisserie.

Le sous-sol assyrien offre des spécimens d'un art tout différent; nous voulons parler des curieux bas-reliefs de Kouyoundjik représentant des chasses au lion. Bien qu'ils proviennent également du palais d'Assourbanipal, ils se distinguent au premier coup d'œil des scènes de batailles. Le sculpteur s'est préoccupé d'éviter la surcharge et il y a réussi. Rien de plus sobre et de plus clair que ces compositions, où les figures se meuvent librement sur un fond uni, où l'on sent partout l'air et la lumière. Le roi est sans cesse présent, comme le héros de ces chasses prodigieuses; c'est lui qui, monté sur un char,

1. On trouvera des exemples de conventions analogues dans de curieux monuments d'une date un peu postérieure : ce sont les bas-reliefs en bronze repoussé qui ornaient la porte de Balawat, et qui représentent les campagnes de Salmanazar II. Ils sont conservés dans l'*Assyrian Room*. Voir Pinches : *The bronze ornaments of the gates of Balawat*. Cf. Perrot, *ouv. cit.*, p. 624.

secondé par des officiers armés d'arcs et de piques, soutient le choc des lions blessés et les achève à coups de lance. Cette tuerie de lions fournit au sculpteur l'occasion de déployer les qualités d'observation qu'on ne saurait refuser à l'art assyrien. Voyez avec quelle étonnante justesse est dessiné le lion blessé que reproduit notre gravure, et qui, replié sur lui-même, arc-bouté sur son train de derrière, vomit des flots de sang. Un autre, l'œil traversé par une flèche, bondit avec rage, battant l'air de ses pattes; plus loin, une lionne, les reins brisés, se traîne en hurlant de douleur. Des lions morts, couchés sur le dos, raides et les pattes crispées, sont rendus avec une telle vérité d'attitude, qu'on y sent l'observation directe de la nature. D'ailleurs, comme le fait remarquer M. Perrot, les modèles ne devaient pas manquer. Les artistes avaient le loisir de les étudier, soit à la suite de ces chasses où les serviteurs entassaient aux pieds du roi les corps des animaux tués, comme on le voit sur des bas-reliefs de Kouyoundjik, soit dans les parcs royaux, où on élevait des bêtes fauves en liberté pour l'amusement du roi. Nous empruntons à la représentation d'un de ces parcs ou *paradis*, le bas-relief reproduit ici. Le fond est rempli par une végétation dont l'arrangement dénote un sentiment très délicat de la décoration. Un arbre autour duquel s'enroule une vigne chargée de raisins, des fleurs aux longues tiges minces, des lis, un tronc de palmier, tout cela constitue un ensemble d'une grande élégance, et ce n'est pas avec un moindre bonheur que l'artiste a rendu l'attitude allongée et souple de la lionne, nonchalamment étendue au milieu de la verdure et des fleurs.

Il faudrait nous arrêter également aux bas-reliefs de dimensions plus restreintes qui montrent une chasse à l'onagre, et où le style en arrive presque à être spirituel à force de précision et de justesse. Mais nous ne pouvons nous attarder plus longtemps dans les galeries de Kouyoundjik. En résumé, on en rapporte cette impression fort nette que, loin de déchoir, l'art assyrien est plutôt en progrès au temps d'Assourbanipal. En dépit des conventions qui pèsent sur lui, et de la monotonie des sujets imposés aux sculpteurs, il a gagné en finesse, et lorsque la chute de Ninive coupe court à son développement, ce n'est pas un art en décadence qui s'éteint.

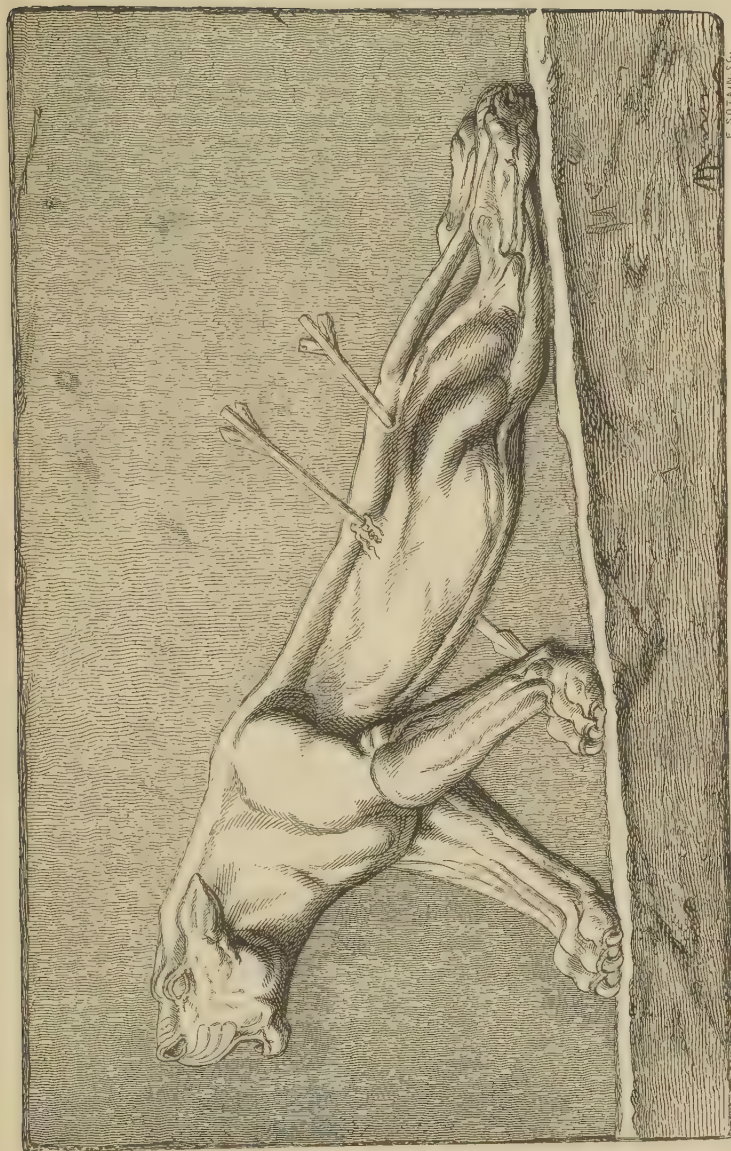
III.

Quand on passe des galeries assyriennes dans la salle grecque archaïque, on y retrouve encore bien des survivances de l'art oriental.

Les vieilles sculptures helléniques, si richement représentées au British Museum, nous révèlent un art inexpérimenté, docile encore aux enseignements qu'il reçoit de civilisations plus avancées, mais jeune et robuste, et cherchant lentement une voie originale. De curieuses têtes provenant de Rhodes, d'Asie Mineure, de l'île de Calymno, nous montrent les premières ébauches de l'art grec s'attaquant au travail du marbre, et y appliquant naïvement les conventions adoptées pour les vieilles idoles de bois. Mais si ces morceaux offrent un vif intérêt pour les érudits, l'attention est surtout attirée par la série des dix statues que M. Newton a rapportées, en 1858, des environs de Milet¹. Comme le sphinx et le lion qu'on voit dans la même salle, elles décoraient l'avenue monumentale qui conduisait du port Panormos à l'ancien temple d'Apollon Didyméen, appelé d'habitude par les Grecs le temple des Branchides. L'historique du temple a été fait ici même par M. O. Rayet, et l'on trouvera dans le même travail une excellente appréciation du style des statues², qui sont pour nous les plus anciens spécimens connus de la sculpture ionienne dans le premier quart du VI^e siècle. On sait qu'elles représentent des personnages assis sur des sièges à hauts dossiers. Une seule est une statue de femme. Dans les autres il faut reconnaître des personnages virils, et l'un d'eux est clairement désigné par une inscription qui lui fait dire : « Je suis Charès, fils de Kleisis, chef de Teichioussa : la statue appartient à Apollon. » A voir toutes ces figures revêtues de longues robes de laine tombant jusqu'aux pieds, le torse drapé dans un manteau aux plis symétriques, on songe à ces « Ioniens aux tuniques trainantes » (Ἴόνες ἐλαχίτωνες) dont parlent les vieux textes grecs : c'est bien là le chiton de fête qu'au dire du poète Asios, les Samiens portaient dans les cérémonies du culte de Héra. Si le costume est ionien, l'attitude et la conception du type dénotent des emprunts à la sculpture orientale. En signalant ces caractères, M. Rayet rappelait avec raison la statue assise de Salmanazar I^{er} qu'on peut voir dans une salle voisine, et qui présente de grandes analogies avec celles des Branchides. Le souvenir des statues chaldéennes en diorite découvertes à Tello par M. de Sarzec ne s'impose pas avec moins de force. Sans aborder ici la délicate question de la filiation des formes entre l'Orient sémitique et la Grèce asiatique, nous sommes bien tenté de croire qu'en raison des influences géographiques, on est dans le vrai en cherchant du côté

1. G. T. Newton, *Halicarnassus, Cnidus and Branchidae*.

2. *Le Temple d'Apollon Didyméen : Gazette des Beaux-Arts*, 1876.



LIONNE BLESSÉE.
(Bas-relief assyrien du Kouyoundjik, au British Museum.)

de la vallée de l'Euphrate le prototype des statues des Branchides. Quels que soient d'ailleurs les modèles qu'aient connus les sculpteurs des Branchides, Terpsiclès, Eudémos et les autres, ces marbres appartiennent bien à l'ancienne école ionienne, qui n'est elle-même qu'une branche de l'école grecque orientale. Nous avons aujourd'hui des termes de comparaison fort précis. La disposition des plis du manteau dans la statue de Charès se retrouve exactement dans la Héra samienne du Louvre, et l'évasement du bas de la tunique sur les pieds s'observe aussi dans les terres cuites grecques archaïques de Rhodes. J'imagine que, si les têtes étaient conservées, elles différeraient très peu de la curieuse tête d'homme trouvée à Hiéronda, près de Milet, et exposée dans la même salle, ou d'une autre tête en marbre du Musée de Tchimli-Kiosk à Constantinople, dont la provenance rhodienne paraît établie avec certitude ¹. Vous y retrouvez le même travail rond, un peu mou, le même goût pour les formes pleines et grasses qui caractérisent l'archaïsme ionien, et s'opposent si nettement au travail serré et énergique des anciennes sculptures grecques du Péloponèse.

Les débris de l'art ionien du ^{vi}^e siècle sont trop rares pour que nous négligions de signaler une série de bas-reliefs d'une extrême importance pour l'histoire de l'art. Lorsque M. Wood fouilla l'emplacement de l'Artémision d'Éphèse, de 1863 à 1875, il découvrit sous les substructions du temple bâti au ^{iv}^e siècle des fragments de sculptures de style archaïque, qui furent, avec le reste des trouvailles, envoyés au British Museum. C'étaient, à n'en pas douter, des débris de l'ancien temple construit dans la première moitié du ^{vi}^e siècle par Chersiphron de Cnosse et Métagènes, et brûlé en 356 par Érostrate. L'édifice avait été bâti à grands frais, et Hérodote rapporte que Crésus voulut y contribuer en offrant aux Éphésiens deux bœufs en or et la plus grande partie des colonnes ². Or, parmi les morceaux conservés au British Museum, trois bas-reliefs ont un fond circulaire et décoraient certainement des tambours de colonnes ³. Ce genre de décoration n'est pas grec, mais oriental, et cette particularité permet de croire que nous avons sous les yeux les restes des colonnes signalées par Hérodote. On comprend dès lors que, deux siècles plus

1. Heuzey, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1884, p. 336, et S. Reinach, *Gazette archéologique*, 1884, p. 88-90.

2. Hérodote, I, 91.

3. Ils sont reproduits dans l'ouvrage de M. Murray, *History of greek sculpture*, t. I, p. 113.

tard, l'architecte du nouveau temple ait respecté le principe de cette décoration, et qu'au grand étonnement des archéologues, M. Wood ait retrouvé ces admirables bases de colonnes ornées de bas-reliefs qui font l'ornement de la salle d'Éphèse. Une autre série de bas-reliefs paraît provenir de la corniche du temple de Chersiphron : c'est une sorte de frise, malheureusement très mutilée, et représentant des personnages. Le revers offre une courbe analogue à celle du couronnement de la corniche dans le temple le plus récent; mais ici, l'architecte a remplacé la frise de personnages par des palmettes et des rinceaux, plus conformes aux règles de l'architecture ionique. On jugera mieux de la valeur de ces bas-reliefs quand le conservateur actuel des antiquités, M. Murray, aura donné suite à son projet et les aura disposés dans un ordre méthodique. Mais on reste frappé de l'élégance et de la délicatesse de travail que dénotent certains morceaux.

Nous ne pouvons que signaler les statues isolées qui trouvent place dans la salle grecque archaïque, comme la figure virile du type de l'Apollon d'Orchomène, provenant sans doute de Béotie¹, et l'Apollon Choiseul-Gouffier, excellente copie d'un original grec du premier quart du v^e siècle². Le superbe taureau de marbre, donné au musée par lord Hillingdon, et qui décorait sans doute un monument funéraire athénien, est une œuvre de pur style attique, d'une étonnante largeur de modelé³. Mais nous avons hâte d'arriver à un groupe de sculptures dont le British Museum possède seul une aussi imposante série : ce sont les marbres lyciens.

IV.

Lorsque Ch. Fellows s'engageait, en 1838, dans les contrées montagneuses qui forment le massif de la Lycie, ce pays était encore une terre inconnue. On ignorait la civilisation et l'art de ce peuple lycien, qui n'était pas grec d'origine et défendit longtemps contre les influences helléniques ses usages et sa langue nationale. Parmi les villes très nombreuses qui peuplaient toute la région du littoral, depuis le golfe Glaucos jusqu'aux confins de la Pamphylie, une des plus riches était Xanthos, celle-là même qui a fourni à M. Fellows

1. Voir *Arch. Zeitung*, 1882, pl. IV.

2. *Journal of hellenic studies*, Atlas, pl. IV.

3. Michaelis, *Ancient marbles in Great Britain*, p. 301, et *Journal of hellenic studies*, 1883, p. 32, pl. C.

la plus abondante moisson de sculptures lyciennes. L'histoire de Xanthos emprunte un caractère tragique à de sanglants épisodes : à deux reprises les habitants défendirent leur indépendance avec une énergie désespérée. En 540, le satrape Harpagos, qui soumit la Lycie pour Crésus, n'entra dans la ville que pour y trouver des ruines et les restes du bûcher où les derniers défenseurs avaient brûlé leurs femmes et leurs enfants. Plus tard, en 43 après Jésus-Christ, l'armée de Brutus dut livrer dans les rues une série de combats où les Xanthiens périrent presque tous. Aujourd'hui, les ruines de la ville s'étagent sur une acropole au pied de laquelle coule le fleuve Xanthos, entre des rives couvertes d'une végétation courte et serrée; l'œil suit les sinuosités de son cours dans la plaine basse qui s'étend jusqu'à la mer, et que dominant à l'Est les masses bleuâtres du mont Kragos¹. Tous les voyageurs restent ravis de cet admirable paysage, caressé par une lumière chaude et limpide, et dont les tons ont la douceur et l'harmonie qui donnent à la plaine d'Athènes un charme si pénétrant.

Au cours de quatre expéditions successives, de 1838 à 1846², M. Fellows put choisir dans le vaste champ de ruines qui s'offrirait à lui. Transportés à Londres, avec l'aide de bâtiments de la marine royale anglaise, les marbres de Xanthos remplissent aujourd'hui une partie de la salle grecque archaïque, et la salle lycienne, qui sépare le vestibule d'entrée de la salle de lecture. Au premier coup d'œil, le regard est surpris par un singulier mélange de sujets orientaux et de style grec; on se sent en présence d'un art mixte, qui a fini par s'imprégner d'influences helléniques, tout en gardant une saveur indigène, et en conservant dans l'architecture un certain nombre de formes nationales. Si l'on songe que les Lyciens ont été en contact direct avec les peuples sémitiques et avec les Grecs d'Ionie, puis incorporés à l'empire perse, et enfin absorbés par la conquête grecque au temps d'Alexandre, on s'expliquera plus facilement ces caractères de leur art. C'est bien en Assyrie qu'il faut chercher le prototype des frises en pierre calcaire provenant de l'acropole de Xanthos et qui comptent parmi les plus anciennes sculptures lyciennes³. Les animaux passants, le lion dévorant une biche, sont

1. Voir la belle héliogravure qui donne une vue d'ensemble de la vallée du Xanthos dans les *Reisen in Lykien und Karien*, par O. Benndorf et Niemann. Vienne, 1884, pl. XXIII.

2. Voir Fellows, *Lycia*.

3. Voir Prachov, *Antiquissima monumenta Xanthiaca*.

des motifs assyriens. Par contre, la curieuse frise montrant un combat de coqs auquel assistent les poules que se disputent les champions, témoignent d'une observation directe et n'a rien de conventionnel; c'est un produit de l'art indigène. Enfin les Silènes à longue barbe, à oreilles pointues et à queue de cheval, qui décorent d'autres fragments, ont un type tout à fait grec et rappellent, pour le style, les figures de la frise d'Assos au Musée du Louvre.



LIONNE AUPRÈS D'UN PALMIER.

(Bas-relief assyrien de Kouyoundjik, au British Museum.)

Les bas-reliefs provenant des tombeaux sont de beaucoup les plus nombreux. Nous n'avons pas à rappeler ici les caractères originaux des nécropoles lyciennes. On sait que les tombeaux à façades sculptées dans le rocher reproduisent tous les principes de l'architecture ligneuse : les panneaux de bois, les têtes de poutres faisant saillie, les entablements figurant les extrémités d'une rangée de rondins, enfin les poutres croisées, assemblées à l'aide de mortaises, et dont les bouts affectent la forme de becs recourbés, tous ces éléments de la maison en bois sont imités fidèlement dans les façades de pierre.

Si le tombeau a la forme d'un sarcophage isolé, comme ceux des chefs lyciens Pajafa et Méréhi, restaurés dans la salle lycienne, c'est encore la maison qu'on imite, en y ajoutant un couvercle en forme de carène renversée, qui rappelle peut-être les huttes de branches établies sur les toits des maisons¹. Toutefois, à l'époque où la Lycie devient une province de l'empire perse et peut-être avant, l'architecture funéraire des Lyciens fait quelques emprunts à celle de la Perse. La tombe dite *des Harpyes*, d'où proviennent quatre dalles sculptées rapportées au British Museum - par M. Fellows, offre un curieux exemple de ces adaptations. La chambre funéraire était supportée par un bloc monolithe quadrangulaire, posant lui-même sur un soubassement. Or, c'est là, comme on l'a souvent remarqué, la disposition du tombeau de Cyrus à Pasargades, tel que le décrit Strabon; c'est aussi, avec quelques différences, celle du tombeau perse de Nakché Roustem, auquel M. Dieulafoy a consacré une intéressante étude dans son ouvrage sur *l'Art antique de la Perse*².

La gravure a souvent reproduit les sculptures du monument des Harpyes, et nous ne pouvons mieux faire que de renvoyer le lecteur aux belles planches en héliogravure qui accompagnent une notice de M. O. Rayet dans les *Monuments de l'art antique*. En dépit des efforts tentés par les érudits pour donner une interprétation plausible des scènes figurées, le sens est encore loin d'être clair pour nous. Faut-il, sur la face occidentale, reconnaître des déesses dans les deux femmes assises solennellement sur des sièges très riches, et tenant, l'une la patère aux libations, l'autre une fleur et une pomme de grenade? Quelles sont ces trois jeunes filles qui se dirigent vers cette dernière, faisant le geste de l'adoration, ou tenant à la main une fleur et un œuf? Il n'est guère plus facile d'interpréter les autres scènes. Ce personnage âgé, recevant en guise d'offrande un coq que lui apporte un enfant, est-il un dieu ou un mortel? Enfin, comment expliquer les deux autres sujets qui montrent, à l'Est, un vieillard assis, tenant un sceptre, et remettant un casque à un jeune homme, et au Sud une femme apportant une colombe à un autre personnage assis? Ce qui ajoute à l'embarras, c'est que les figures des Harpyes, qui ornent deux des faces, ne se rattachent pas aux scènes principales et sont de simples symboles funèbres. Nous n'entraînerons pas le lecteur dans un examen détaillé des divers systèmes proposés. Nous

1. M. Benndorf a fait une étude très détaillée des tombeaux lyciens dans l'ouvrage déjà cité : *Reisen in Lykien und Karien*, chap. ix.

2. Dieulafoy, *L'Art antique de la Perse*, I, p. 14; pl. VI et VIII.

croyons qu'il est prudent de renoncer aux interprétations trop ambitieuses et de ne voir ici que des scènes d'héroïsation des morts analogues à celles des vieux bas-reliefs laconiens. Il ne serait pas surprenant que le sculpteur, encore engagé dans les traditions archaïques, ait usé de ces formules mythologiques que l'art plus libre abandonnera. Quelle que soit l'explication qu'on adopte, il est impossible de méconnaître le caractère purement hellénique du style. Bien que plus récents que les statues des Branchides, les bas-reliefs de Xanthos n'en relèvent pas moins de la même école. C'est un artiste ionien, qui, vers la fin du ^{vi}^e siècle, a sculpté ces figures où la richesse des draperies et la plénitude des formes rappellent tous les caractères de l'art ionien ¹. Il y a un sentiment bien grec dans ces figures de jeunes filles aux longues boucles frisées, vêtues d'étoffes de laine aux plis réguliers. Et cependant, la mollesse de l'exécution, la rondeur des proportions, une certaine négligence dans le travail, décèlent le défaut capital d'une école qui se contente trop souvent d'à peu près. On est loin de la recherche de précision et de l'élégance nerveuse qui, à la même époque, distinguent les œuvres de l'école attique.

C'est à une date un peu plus avancée qu'il faut attribuer une autre frise de Xanthos provenant d'un tombeau en forme de sarcophage. Le sujet représente une procession funèbre, des chars, un serviteur conduisant par la bride le cheval du mort, des personnages à pied faisant partie du cortège ². Si le style est grec, la composition trahit par plus d'un détail des souvenirs de l'Orient : ainsi le harnachement des chevaux présente les mêmes particularités qu'un bas-relief de Persépolis, dont le moulage se trouve dans le *Transept assyrien*. Mais en dépit de ces réminiscences orientales, il est clair que l'art de la Lycie n'est qu'une branche de l'archaïsme ionien. C'est par les villes grecques de l'Asie Mineure que le reflet de l'art hellénique a pénétré dans ces régions reculées et le curieux monument qui va nous occuper montre à quel point, vers la fin du ^v^e siècle, les influences ioniennes y étaient devenues prépondérantes.

1. On peut à ce point de vue les comparer au bas-relief trouvé à Kara-Kouya, près de Milet, et qui représente une danse de femmes. O. Rayet, *Milet et le golfe Latmique*, pl. XXVII.

2. D'autres morceaux, dont l'un représente l'exposition du mort (πρόθεσις), appartiennent à un monument différent. Voir P. Wolters, *Jahrbuch des arch. Institutes*, 1886, p. 82.

V.

L'élégant édifice ionique qu'on désigne sous le nom de *Monument des Néréides* est le principal ornement de la salle lycienne ¹. Il s'élevait sur une petite colline séparée de l'acropole de Xanthos par une vallée qui descend vers la plaine. Après en avoir reconnu l'emplacement, M. Fellows enleva tout ce qui pouvait se transporter, sculptures, membres d'architecture, et ces débris sont assez complets pour permettre une restauration du monument ². L'édifice se composait d'un soubassement construit en blocs réguliers, que la mission autrichienne dirigée par M. Benndorf, en 1881, a pu étudier à nouveau. Tout autour couraient deux frises en marbre de Paros, et un double cordon d'oves du plus pur style grec. Au-dessus s'élevait une sorte de petit temple, avec six colonnes sur chacun des côtés longs, et quatre à chaque façade ³. La colonnade supportait une corniche décorée d'une frise et d'une rangée de denticules, et une quatrième frise se développait en haut du mur de la cella. Deux frontons ornés de sculptures en relief, et des statues placées dans les entre-colonnements complétaient la décoration.

Quelle était la destination de ce monument? Fellows y reconnaissait un trophée de victoire, élevé en l'honneur d'Harpagos, c'est-à-dire au temps de la conquête persane ⁴. Mais le style des sculptures est trop avancé pour ne pas démentir cette hypothèse. En réalité, comme l'a montré M. Michaelis ⁵, l'édifice de Xanthos est à la fois un monument funéraire et un trophée de victoire, en ce sens que les exploits du chef lycien enseveli dans cette luxueuse sépulture ont fourni le principal thème de la décoration sculpturale. Les

1. Nous croyons savoir que M. Murray se propose de le transporter dans la salle où sont aujourd'hui les sculptures de Phigalie. Ce serait une mesure très heureuse : le monument mérite une installation spéciale, qui en fasse valoir toute l'élégance.

2. La restauration en relief dont M. Fellows a fait don au British Museum n'est pas absolument exacte. Voir celle de Falkener, *Museum of classical Antiquities*, I, p. 256. Cf. Overbeck, *Geschichte der griech. Plastik*, II, p. 149.

3. Ce sont les chiffres donnés par Hawkins (*Civil Engineer and Architects Journal*, 1845, p. 88). M. Niemann, le compagnon de voyage de M. Benndorf, a pu constater qu'ils sont plus exacts que ceux de Fellows (*Reisen in Lykien*, p. 90).

4. *Account of the ionic Trophy monument excavated at Xanthos*, 1848.

5. *Annali dell' Istituto*, 1874, p. 216, et 1875, p. 68.

événements retracés sur les frises en bas-relief avaient eu certainement pour les Lyciens une importance extrême; la prise d'une ville y est racontée avec un grand luxe de détails. Or, entre 425 et 375, un dynaste lycien, Périclès, s'empara de la ville de Telmessos, conquête qui assurait aux Lyciens la possession d'une place forte



VUE D'ENSEMBLE D'UN TOMBEAU LYCIEN, EN FORME DE SARCOPHAGE.

(Salle lycienne, au British Museum.)

admirablement située pour commander le golfe Glaucos et les défilés de l'Antikragos ¹. Il n'est donc pas téméraire de supposer que le monument des Néréides est le tombeau de Périclès.

Au premier coup d'œil, les caractères de l'édifice paraissent purement grecs. Les colonnes sont d'un style ionique irréprochable; les chapiteaux repellent de tous points ceux de l'Erechthéion; enfin les bas-reliefs du fronton oriental, qui montrent le chef lycien et sa femme assis sur des sièges à dossiers droits et entourés de personnages plus petits en costume grec, font songer aux stèles funéraires et aux

1. Théopompe, Fr. 411. Il n'est pas prouvé que l'événement soit de 375. La conquête de Telmessos peut être postérieure de quelques années seulement à 425.

ex-voto d'Athènes. Et cependant, si l'on examine les bas-reliefs du soubassement, on y surprend bien vite ce mélange de style grec et d'éléments orientaux qui caractérise la sculpture lycienne. La plus grande frise, celle qui se développe à hauteur d'homme autour de la base, offre une suite de scènes de combats, faisant allusion à ces luttes entre Lyciens, Cariens et Phrygiens dont nous parvenons mal à débrouiller l'histoire. L'armement est tantôt grec, tantôt oriental. Les casques à haut panache, qui avaient valu aux Cariens de la part des Perses le surnom de « coqs » (ἀλεκτρόνες), s'y voient à côté de coiffures rappelant la tiare persique. D'autres combattants sont représentés nus, comme des héros mythologiques. Enfin, dans le camp des adversaires des Lyciens, on remarque des guerriers vêtus de longues tuniques flottantes, tombant jusqu'aux mollets; on les prendrait pour des Amazones, si l'artiste n'avait pris le soin d'indiquer le sexe avec une précision qui n'est pas exempte de naïveté. A coup sûr, il a été hanté par le souvenir des frises grecques où la sculpture décorative du ^v^e siècle a si souvent représenté des combats d'Amazones. Voyez par exemple cette figure de guerrier vêtu à l'orientale et renversé sur son cheval; vous la retrouvez dans la frise de Phigalie. Le Parthénon a aussi fourni des modèles. Ces cavaliers qui galopent au milieu des combattants, avec leur allure aisée, leur type juvénile, descendent en droite ligne de ceux qui font piaffer leurs montures dans la cavalcade des Panathénées. A l'aide de toutes ces réminiscences, le sculpteur a composé une frise qui présente comme un reflet de la grande sculpture attique; œuvre estimable sans doute, où le mouvement et la vie ne manquent pas, mais où le style n'a ni la finesse ni la souplesse d'une œuvre grecque, et qui produit l'effet d'une contrefaçon.

La frise supérieure du soubassement nous ramène en Orient, sinon pour le style, au moins pour la composition, dont le principe est plus assyrien que grec. L'artiste y a développé un thème historique : l'attaque et la prise d'une place forte, où l'on s'accorde à reconnaître Telmessos, et il a pris soin de représenter les phases successives de l'action ¹. Voici la bataille en plaine, et les files de soldats armés à la grecque, s'avancant d'un pas régulier; plus loin, les assaillants munis d'échelles montant à l'assaut d'une porte de la ville. Ailleurs c'est le blocus de la forteresse, figurée par des murs crénelés au-dessus

1. Il est assez difficile de reconstituer la frise dont les dalles ont été retrouvées isolément. Le meilleur classement a été donné par M. Michaelis. Voir les planches des *Monumenti inediti dell' Instituto*, vol. X, pl. XI-XVIII.

desquels apparaissent les têtes des défenseurs. Enfin la ville a capitulé, les soldats lyciens l'occupent, et leur chef, coiffé d'une tiare à pointe retroussée, abrité par un parasol, reçoit les représentants de la cité qui s'est rendue au vainqueur. Il est à peine besoin de faire remarquer combien ces procédés de composition sont étrangers au génie hellénique, qui n'a jamais admis dans la sculpture un tel réalisme; il faut arriver jusqu'à l'art romain pour retrouver cette préoccupation de faire parler au marbre le langage de l'histoire. Ici, nous n'avons aucune peine à reconnaître des principes empruntés à l'Orient, et à mesure qu'on connaît mieux l'art lycien, les exemples se multiplient. Sans quitter Londres, on peut voir au Musée du South-Kensington les moulages des frises de l'hérôon de Gjölbaschi, rapportées à Vienne par M. Benndorf et ses compagnons de voyage; ce sont, à côté de sujets tout à fait grecs, les mêmes scènes de bataille et d'assauts donnés à une ville forte. Ainsi l'art lycien ne s'est hellénisé qu'à demi et reste encore fidèle, dans une certaine mesure, aux traditions réalistes qu'il a reçues de l'Orient.

Nous n'insisterons pas sur les frises plus petites et aussi de moindre valeur, qui représentent les sacrifices après la victoire, une scène de banquet, des chasses, des personnages conversant entre eux. Nous nous arrêterons plus volontiers devant les statues qui décoraient les entre-colonnements. Les attributs qu'on remarque à la base de plusieurs de ces figures, poissons, dauphins, coquilles, oiseaux de mer, les désignent comme des divinités marines; ce sont les Néréides dont la présence a valu au tombeau du chef lycien le nom que Lloyd a été le premier à proposer ¹. Mais quelle est la signification de ces figures ainsi placées autour d'un tombeau? Est-ce une allusion à la situation maritime de la ville de Telmessos, conquise par Périclès? Ou bien faut-il y voir le plus ancien exemple de symbolisme funèbre qui, à l'époque romaine, multiplie sur les sarcophages les divinités marines? La question est d'autant plus douteuse que nous connaissons fort mal les idées religieuses des Lyciens. Quelle que soit la pensée dont l'artiste s'est inspiré, il en a tiré un motif de décoration fort original et il l'a traité avec un sentiment très personnel. Il n'y a pas trace ici de ces compromis que nous avons observés dans les frises : les statues témoignent d'une grande franchise d'inspiration. Pour varier les attitudes, le sculpteur les a tournées tantôt à gauche, tantôt

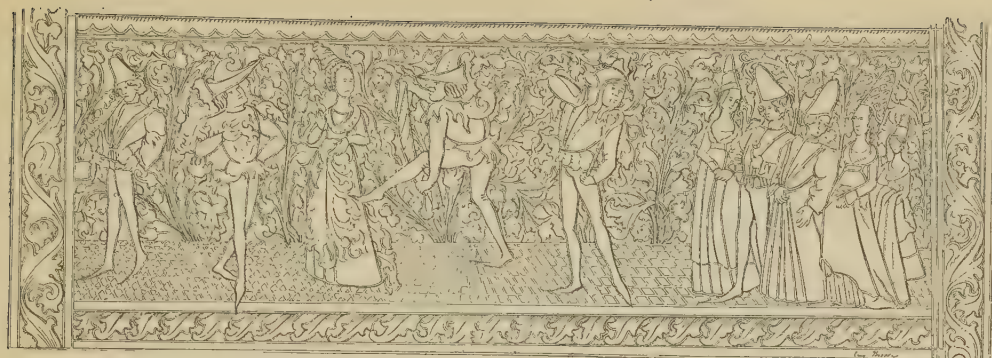
1. *Xanthian Marbles : The Nereid Monument*, Londres, 1843. L'hypothèse de Gibson, suivant laquelle ces statues représenteraient les villes maritimes de l'Ionie et de l'Éolide, est tout à fait dénuée de fondement.

à droite, et les lignes offrent ainsi d'heureux contrastes. Les Néréides semblent voler sur les flots. Le vent de mer s'engouffre dans leurs vêtements flottants et les fait coller sur le corps; il gonfle les manteaux dont les déesses marines ont peine à retenir les plis. Avec quelle verve étonnante l'artiste a creusé ces plis larges et profonds, et refouillé ces masses de marbre d'où les figures semblent surgir, emportées par un élan magnifique! Parfois même sa fougue l'entraîne trop loin; il y a quelque exagération dans cette figure de Néréide qui court à grandes enjambées, en oubliant que son vêtement, plaqué sur le corps, dissimule mal la violence du mouvement. Malgré ces réserves, l'auteur des Néréides n'est pas un artiste médiocre, et on peut le compter parmi les précurseurs de Scopas. Assurément les figures volantes ne sont pas restées étrangères à la statuaire du v^e siècle, témoin l'admirable Niké d'un des frontons du Parthénon et celle de Paeonios à Olympie. Mais par le style des draperies, par l'audace de l'inspiration, les Néréides se rapprochent déjà de l'art du iv^e siècle, auquel nous devons la belle Victoire de Samothrace.

En résumé, le monument des Néréides est une œuvre complexe et il n'est pas facile de déterminer à quelle école il appartient. Les statues sont-elles de la même main que les bas-reliefs et faut-il en faire honneur à un Lycien ou à un Grec? Un fait est hors de doute : l'artiste qui a conçu le monument était formé à l'école des maîtres grecs, et les réminiscences de l'architecture athénienne que nous avons signalées, les souvenirs de la frise du Parthénon, permettent de croire qu'il a étudié à Athènes. D'autre part, certains éléments de décoration, comme les frises, la corniche supérieure, la forme du soubassement, sont empruntés à l'art indigène. Nous croyons que l'œuvre a été dirigée par un artiste formé en Grèce, sinon Grec de naissance, avec le concours de sculpteurs lyciens d'ordre secondaire, et que tout en attribuant une large place aux éléments purement helléniques, il a fait des concessions au goût local. Le monument des Néréides a donc une réelle importance pour l'histoire de l'art; il montre que vers la fin du v^e siècle, l'éclat de la sculpture attique rayonne jusque dans des pays qui ne sont grecs qu'à demi, en attendant que Scopas et ses élèves y apportent les pures traditions de l'art attique du iv^e siècle.

MAXIME COLLIGNON.

(La suite prochainement.)



UNE TOURNÉE EN AUVERGNE

(DEUXIÈME ARTICLE¹.)

RIOM. — CLERMONT. — LE PUY.



ÉME aux heures brûlantes où le soleil ne fait pas d'économies, Riom est la ville aux maisons noires. On lit dans les bons auteurs que l'emploi de la lave de Volvic, élément principal des constructions de l'Auvergne, leur donne un aspect sévère et presque triste. Ce sont là les vains propos de Parisiens dépaysés. Riom ignore le ton rose ; mais la lumière y montre les plus belles gaietés du monde ; elle se promène à l'aise sur des murailles d'un gris plus ou moins foncé, et elle s'arrête complaisamment sur des architectures qui, malgré de lamentables dévastations, parlent encore l'éloquent langage d'autrefois. Beaucoup de maisons sont de la fin du xv^e siècle ou du siècle suivant. Ici, c'est une façade que décorent à l'italienne des médaillons en terre cuite représentant des bustes d'empereurs romains ; là c'est une cour, aperçue par une porte entr'ouverte et où se laisse voir une tourelle, élégante enveloppe d'un escalier tournant. La déca-

1. *Voy. Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXIV, p. 373.

dence a travaillé aussi à la physionomie de Riom. Elle a semé cette ville judiciaire de grands hôtels d'aspect solennel et confortable. Et partout, dans les rues, sous le gai sourire du matin, des entassements de légumes et de fruits jettent au milieu des ensembles noirsâtres les notes vives chères à Snyders et à Van Utrecht. Il y aurait là bien des joies pour un coloriste ; mais, si nous avons pour le détail pittoresque tous les égards qui lui sont dus, le temps nous presse. A Riom, nous ne voyons sérieusement que la Sainte-Chapelle et ses vitraux.

La Sainte-Chapelle, monument du xiv^e siècle, complété et décoré au xv^e, est une annexe d'un gros et grand palais de justice, œuvre gréco-moderne dont la froide correction glace les âmes. L'idée que si l'on avait utilisé ses études de droit, on pourrait être conseiller à la Cour de Riom et rendre des arrêts dans ce temple, paralyse les plus fermes courages. Il faut se réfugier dans la chapelle, superbe d'ailleurs par le parti-pris de ses silhouettes extérieures, par la galerie ajourée qui la couronne et par la sobriété de la sculpture qui la décore sans la cacher. Quant à la date de la construction, le cicerone nous parle de 1382 : il peut avoir raison, car le monument est l'œuvre de Jean de France, duc de Berry, frère de Charles V. C'est surtout l'intérieur de la chapelle qu'il faut voir. A une époque qui se croyait civilisée, ce vaste vaisseau avait été sottement partagé en deux étages au moyen d'un plafond qu'on a fait disparaître. On a, en même temps, restauré, mais avec discrétion, les vitraux de l'abside. Ils sont du commencement du xv^e siècle. Dans la partie supérieure de la verrière du fond, on peut admirer encore le grand style de l'art qui va périr ou qui doit, du moins, se modifier par la recherche du naturalisme. Ils sont superbes, ces prophètes ou ces apôtres, déroulant des phylactères : une sorte de sentiment sculptural anime ces figures amples et grandioses. Le bas du panneau central représente l'Adoration des rois. La Vierge est assise tenant sur ses genoux un petit Christ robuste et idéalisé. Ce groupe se détache sur une draperie d'un violet pourpré, étoffe toute fleurie de ramages et de gaufrures dont le dessin fait songer aux riches tissus que Van Eyck a tant aimés.

Les figures qui meublent la composition et qui lui donnent l'accent de la vie sont presque toutes des portraits. On y reconnaît le duc Jean de Berry, agenouillé auprès de sa femme. Derrière eux, saint Louis et une sainte. Comme dans beaucoup de vitraux du temps l'artiste a cherché des effets de contraste, car les visages, peu

chargés de couleurs, sont clairs et laissent passer le rayon qu'interceptent au contraire les notes opulentes des vêtements et des accessoires décoratifs. Mais le peintre verrier est resté intime et pénétrant, même dans la pompe, et il a surtout fait paraître dans les physionomies une admirable science du portrait. Se peut-il que l'on ne sache pas le nom de l'auteur d'une pareille œuvre?

De Riom à Clermont, la parole est au paysage. La Limagne s'est vêtue de lumière. A droite, le Puy de Dôme, qui a bien l'air d'être le maître de la région, et les volcans éteints qui s'égrènent autour de lui et invitent le regard à voler de cime en cime. A certains jours, ce spectacle doit être austère : à l'heure où nous le contemplons, la silhouette des montagnes reste douce. Le paysage est très dessiné ; on devine la ferme construction des plans successifs, on croit à la possibilité d'après découpures, mais la distance et la vapeur ambiante agissent comme des éléments de conciliation et les fonds s'adoucissent dans les bleuissements d'un lointain velouté. A l'horizon de la rue Favart, la *Gazette* ne voit rien de pareil. Nous voudrions prolonger la fête. Malheureusement le train va vite, on arrive trop tôt à Clermont. Mais, nous ne perdons pas de vue la haute montagne. Elle va, pendant quelques jours, assister à nos ébats archéologiques.

Et, en effet, c'est la vieille architecture française qui, à Clermont, présente le plus d'intérêt pour le voyageur curieux d'apprendre le moyen âge. Deux monuments surtout y doivent passionner l'étudiant et l'érudit. Le plus ancien est l'église Notre-Dame-du-Port que Viollet-le-Duc ne manquait pas de venir revoir et admirer toutes les fois que ses travaux l'appelaient à Clermont. Il en a parlé, à plusieurs reprises, dans son *Dictionnaire*. Je renvoie au livre du maître pour l'appréciation et la caractéristique de l'édifice, type célèbre du style roman tel que l'Auvergne l'a compris et glorifié.

La cathédrale, œuvre inspirée par un autre idéal, est aussi d'une beauté émouvante. On a ici des dates certaines et un nom d'architecte. Les travaux commencèrent en 1248 sous la direction, ou du moins d'après les plans de Jean Deschamps, le *Johannes de Campis*, dont on a jadis retrouvé le tombeau et l'inscription funéraire près de la porte principale de l'église¹ ; mais il semble qu'on s'était lancé avec plus de zèle que d'argent dans cette vaste entreprise, car en 1263 le pape Urbain IV dut promettre des indulgences et toutes sortes de bénéfices célestes à ceux qui contribueraient à la construction commencée. Un

1. B. Gonod, *Notice historique de la cathédrale de Clermont-Ferrand*, 1839, p. 22.

remerciement est dû à ceux qui ont apporté leur obole à cette grande œuvre. En 1285, le chœur était à peu près terminé : nous sommes donc, pour cette partie de l'édifice, en présence d'un travail du ^{xiii}^e siècle : la cathédrale ne fut cependant consacrée qu'en 1341 et elle était loin d'être complète. La façade est d'hier : elle a été construite, avec un grand respect du passé, sur les dessins de Viollet-le-Duc.

Les écrivains qui se sont occupés de la cathédrale de Clermont ne parlent pas d'une peinture murale qui, dans une période assez récente, a été découverte sous le badigeon. Cette peinture, un peu effacée, mais lisible encore, est placée dans le bas côté gauche du chœur au-dessus d'une porte dont l'ornementation est des dernières années du ^{xiii}^e siècle. A défaut d'une indication certaine, cette composition peut être approximativement datée du règne de Philippe le Bel. Considérons-la comme une préface de l'histoire de l'école d'Auvergne au commencement du ^{xiv}^e siècle. Quand je parle d'une école locale à cette époque reculée, le mot ne doit pas être pris à la lettre, car, à ce moment, il faut croire à l'existence d'artistes voyageurs qui traversent la France et laissent, en diverses régions, les traces de leur idéal ambulant. Quoi qu'il en soit, les fortes convictions de l'archaïsme traditionnel sont encore très écrites dans la peinture de la cathédrale de Clermont. On y voit la Vierge, solennelle et mystérieuse, tenant l'enfant Jésus habillé d'une petite robe rouge. La madone est fort riche : elle a sur la tête un diadème de haute dimension emprunté à la plus luxueuse orfèvrerie. A gauche du groupe qui domine la composition, un homme d'église est agenouillé, les mains jointes, devant un livre posé sur un pupitre : il est vêtu d'un surplis blanc qui retombe sur une robe d'un ton rougeâtre : c'est évidemment un portrait, et il est même très remarquable. Nous touchons en effet au temps où la représentation de la physionomie individuelle, — qui n'a pas été inventée par le ^{xv}^e siècle, — va devenir une des plus chères préoccupations de nos peintres en voie de débrouillement. La Vierge, centre de ce décor hiératique, s'enlève sur un ciel où des anges agités passent en tenant des croix. L'ensemble est très grave et d'un grand style. Dans l'histoire de la peinture française à l'heure de ses débuts, il n'y a pas beaucoup de monuments plus vénérables.

Au sortir de la cathédrale, nous rencontrons un savant qui, plein de zèle pour la ville qu'il habite, nous recommande de ne pas quitter Clermont sans aller voir un Vanloo dans une église lointaine. Cette communication, inspirée par une bonne âme, est froidement accueillie.

Nous pouvons aussi nous reprocher d'avoir manqué d'ardeur à l'endroit d'un peintre local du xvii^e siècle, que les Parisiens ne connaissent pas beaucoup, François Guy, celui qui a souvent signé : *Guido Franciscus Aniciensis*, ingénieuse façon de dire qu'il était du Puy-en-Velay. Ce Guy est très fréquent dans la région. Sur la place de Jaude, vis-à-vis d'un café où nous reposons nos enthousiasmes, se dresse l'église des Minimes, et il y a là un tableau de ce peintre qui, ayant vu Bologne dans sa jeunesse, en a souffert toute sa vie. François Guy n'est cependant pas systématiquement épris des noirceurs ; c'est avant tout un éclectique et il y a des moments où sa palette se nettoie. M. Émile Montégut, qui signale une peinture de lui avec la date 1635 (Église de Gannat), s'est intéressé à ce laborieux artiste et lui a consacré une note curieuse ¹, mais il ne dit pas tout. Il ne raconte point que, vers 1650, François Guy eut l'ingratitude de quitter l'Auvergne. Il alla s'établir à Toulouse et c'est là qu'il est mort. Dupuy du Grez en parle avec éloge dans son *Traité sur la peinture* (1699). Plusieurs des tableaux dont il avait enrichi les églises toulousaines sont aujourd'hui au musée. Bien que François Guy n'ait pas encore de biographie, il serait facile d'étudier son œuvre.

Mais, je l'ai dit, la fierté des monuments du moyen âge, les vieilles maisons de Montferrand, les enchantements de Royat et de son église fortifiée, la facile ascension du colosse que ce Gascon de Montaigne appelle le « Pui de Doume », toutes ces choses où la grandeur s'enveloppe de charme nous ont rendus féroces pour la décadence. Nous ne sommes pas venus en Auvergne pour savourer des bagatelles : il faut cependant faire une concession en faveur de Philippe Caffieri : nous retournons à la cathédrale pour voir, dans la sacristie, une œuvre de l'habile fondeur ciseleur qui fut une des gloires du règne de Louis XV.

C'est un chandelier ou un cierge pascal, et il est d'autant plus important de le noter au passage, qu'il semble avoir échappé à l'historien de l'artiste. Et, en effet, dans son volume sur les Caffieri, M. Jules Guiffrey ne parle point de ce chandelier monumental. D'après la tradition du pays, telle qu'elle nous est révélée par le sacristain, ce meuble de bronze doré n'aurait pas été fait pour Clermont : il aurait été acheté à Lyon par un évêque assez récent. La pièce est signée : elle porte l'inscription : *Inventé et exécuté par Ph. Caffierj Laine à Paris en l'année 1771*. Par la forme des carac-

1. *En Bourbonnais et en Forez*, 1881, p. 116.

tères, cette inscription ressemble beaucoup à celle qui figure sur un des bronzes de la cathédrale de Bayeux et dont M. Guiffrey donne le fac-similé. L'auteur publie aussi une lettre d'un anonyme (27 octobre 1771), qu'il n'est pas indifférent de rappeler à propos du candélabre de Clermont. M. Caffieri, dit le chroniqueur, « vient d'inventer une nouvelle forme, belle et agréable, d'un chandelier pascal : il s'y est attaché avec goût et discernement à corriger les difformités venant des défauts de principes et des disproportions de tous ceux qui ont paru jusqu'ici. Il est actuellement occupé à le faire exécuter : il en a chez lui le modèle... Je tâcherai de le déterminer, quand il aura fini cet ouvrage, à l'annoncer au public¹. »

Le mot « difformités », le coup de patte lancé aux artistes dépourvus de principes, ne sont pas dénués d'agrément. On y peut voir la protestation de l'art nouveau, l'art de M^{me} Du Barry, contre les floritures qui avaient caractérisé le pur style Louis XV. La vérité c'est que Philippe Caffieri, fort agité au début, avait fini par se ranger. Avec la souplesse dont il a donné tant de preuves, il allait au-devant de l'art à venir. Son cierge pascal est en effet d'une forme tranquille et simple et pourrait figurer dans le mobilier de Vien. L'idéal a changé. Le travail du bronze et la ciselure sont d'ailleurs d'une belle décision et d'un accent très ferme. Ce chandelier, qui vise au style, fait honneur à l'artiste vieillissant et converti aux sagesses nouvelles.

A Clermont, comme partout, il y a un musée. Au rez-de-chaussée, s'entassent dans une salle exiguë, les antiquités, les débris trouvés dans les fouilles, et les inscriptions dont l'histoire locale a savamment tiré parti. Au dernier étage, à une hauteur dont plusieurs tours Eiffel superposées ne donneraient qu'une idée médiocre, on a placé le musée de peinture et des curiosités diverses. Cette installation crie vengeance. On est trop essoufflé quand on arrive dans ce sanctuaire pour en goûter la saveur. Pas de catalogue : c'est l'usage. Le touriste est obligé de s'en tenir à ses propres lumières. Dans le département des objets d'art et des bibelots, la pièce la plus significative est assurément un coffret du xv^e siècle, petit meuble élégant et riche, qui paraît être de travail français².

Pour la peinture, le voyageur est invité à la prudence. Utilisant les indications d'un ancien catalogue, aujourd'hui introuvable,

1. Jules Guiffrey, *Les Caffieri*, 1877, p. 490.

2. Ce rare et précieux monument est d'un haut intérêt pour l'histoire de l'art et pour celle du costume. D'après une note parue dans l'*Art pour tous*, en 1882, et accompagnée de reproductions des différentes faces du coffret, il aurait été exécuté

Adolphe Joanne donne certains noms que les tableaux ne justifient pas. Les *Malheurs de la guerre* et la *Foire de Florence* ne sauraient sérieusement être attribués à Callot. Dans les hauteurs voisines du plafond, j'aperçois une toile vigoureuse qui a bien l'air d'être un Jan Fyt. Au premier rang, on a classé sous le nom de Teniers, une curieuse peinture, la *Ronde des farfadets*. Ce tableau remplira de joie ceux de nos amis qui font la chasse aux Flamands inconnus. Il porte en effet en caractères microscopiques la signature de *D. Romekorff*, un nom difficile à trouver dans les dictionnaires. A le juger par son œuvre, ce Romekorff est un fidèle sectateur de Teniers. Dans les *Tentations de saint Antoine*, que le maître a multipliées, il a vu ces larves fantastiques, ces squelettes d'oiseaux macabres qui viennent tourmenter le solitaire, et il s'est complu à faire danser dans un paysage d'une verdure intense ces monstres pâles et décharnés. La touche, comme le type, se souvient du spirituel modèle; il y a là le joli petit coup de fouet qui caractérise l'inventeur. On ne devrait pas être trop surpris si l'on apprenait un jour que ce Romekorff, dont A. J. Wauters ne parle pas dans sa *Peinture flamande*, a fait çà et là quelques pseudo-Teniers.

Mais il faut s'arracher à ces délices; il faut continuer le voyage. Au sortir de Clermont, le chemin de fer se dirige d'abord vers la vallée de l'Allier, et, en traversant ensuite un pays construit avec des détritiques de volcans, il nous amène au Puy-en-Velay. Nous sommes là dans une admirable région qu'on ne doit pas essayer de décrire : les mots sont bien petits devant ces hauteurs, bien pâles devant ces colorations qui, malgré la douce enveloppe de la lumière, restent énergiques. Il y aurait d'ailleurs une autre raison pour ne pas se hasarder aux périls d'une description malaisée. L'œuvre impossible a été faite par M^{me} Sand. On se rappelle les pages définitives qu'elle a consacrées à ce coin de la France; on a encore dans l'oreille le cri que lui arrachent les émouvants paysages de la Haute-Loire : « Ce n'est pas l'Italie, c'est plus beau. »

Le Puy est une ville d'une étrangeté paradoxale. Nous ne sommes pas habitués, nous autres gens de la plaine, à voir se dresser à côté de nos maisons des montagnes ou des rochers gigantesques. Contrairement à tous les principes de la voirie urbaine, le Puy se hérisse de ces gibbosités volcaniques. La partie haute de la ville est dominée

pour le roi Louis XI. Il est en cuir gaufré sur fond d'or, avec rehauts de bleu et de vermillon. Les scènes représentées sont, avec l'Adoration des Mages, la Promenade, la Danse, la Musique, le Jeu, la Chasse et le Bain.

par le rocher Corneille aux flancs duquel s'adosse l'énorme cathédrale de Notre-Dame. Le spectacle est très beau et il est resté tel jusqu'en 1860 : l'homme moderne l'a gâté. Ce rocher Corneille, qui méritait quelque respect, est couronné aujourd'hui par une chaudronnerie colossale qui représente, dit-on, la Vierge, et qui reluit au soleil comme une casserole exaltée. Cette statue malencontreuse a introduit dans le paysage une note criarde et fausse. La nature a, comme l'art, le droit de se plaindre des gouvernements qui ne la protègent pas. Le Puy a une autre montagne. Dans la partie basse de la ville, un rocher conique et d'une couleur chaude qui change avec les heures supporte une église, Saint-Michel de l'Aiguille, monument sévère dont l'histoire commence au ^x^e siècle. Non loin de là, près d'une petite rivière qui coule dans une prairie, une autre église, Saint-Laurent, où l'on peut voir une statue couchée sur un tombeau. Cette statue, assez grossière d'ailleurs, est celle de Du Guesclin ou de « vaillant messire Bertrand Claiquin », ainsi que le dit l'inscription contemporaine. Ce texte, on peut le supposer, nous donne pour le nom du grand capitaine la prononciation du ^{xiv}^e siècle.

Comme Bergame et comme beaucoup d'autres villes perchées aux pentes d'une colline, le Puy a un quartier moderne, moins accidenté que l'ancien, mais moins rude au promeneur. Près de la porte Panne-sac, décor propice aux amusants bariolages d'Eugène Isabey, est un square auquel il serait charitable de faire l'aumône de quelques arbres. C'est au milieu de ce gazon rôti qu'on a élevé la statue de bronze du général La Fayette exposée au Salon de 1883 par Ernest Hiolle. L'intention est assez lyrique : l'enthousiaste marquis agite en l'air la cocarde nationale et invite la foule à se rallier à ce symbole. Mais, on peut le dire aujourd'hui, cette statue à l'allure un peu dansante est la moins heureuse parmi les œuvres de l'artiste que l'école a récemment perdu. Nous constatons d'ailleurs que dans la région où nous conduit notre itinéraire, l'art moderne a une tendance fâcheuse à se laisser battre par l'art ancien.

La même observation pourrait se renouveler au Musée, construit au fond du jardin qui fait suite à la place du Breuil. Le monument, vaste et de belle apparence, a été élevé au moyen des ressources léguées à la ville par un de ses enfants, le fondeur Crozatier. Avec la persistance d'un maniaque, je demande un catalogue. Vous devinez la réponse désespérante qui m'est faite. Ici, comme ailleurs, pas de catalogue. Le rez-de-chaussée est occupé par la collection archéologique, très intéressante et très riche dans un pays jadis fort romain. Ça et là,

mais rangés dans un bel ordre, de superbes débris du moyenâge ; pour les vitrines, elles contiennent un petit Musée de Cluny en abrégé. Aux murailles de l'escalier s'étalent les curieuses reproductions que



LA MISE AU TOMBEAU.

(Peinture du ^{xv}^e siècle conservée dans la sacristie de la cathédrale du Puy.)

M. Léon Giron a faites d'après les peintures murales que possède encore le département de la Haute-Loire. Il est dans nos destinées, nous l'espérons du moins, de voir demain quelques-uns des originaux.

Les tableaux, placés au premier étage, sont pour la plupart décorés de noms hasardeux : Raphaël, Rubens, Van Dyck, Fragonard, toute la lyre ! Mais il y a dans ce mélange plus d'une page intéressante,

sans compter les problèmes. Clément de Ris a consacré autrefois au Musée du Puy une étude qui mériterait d'être révisée et complétée¹. Mais pour entreprendre ce travail de correction, il serait bon d'entendre les gens du pays, car ils savent peut-être, sur l'origine de leurs tableaux, des détails que nous ne saurions deviner. D'où vient l'étrange portrait de Henri II que les Parisiens ont vu en 1878 à l'exposition historique du Trocadéro et que la *Gazette* a fait graver ? Par une fantaisie qui éveille le sourire, ce portrait a été un instant attribué à Pierre Porbus. Il ne lui ressemble guère. L'œuvre est de second ordre, mais bien française, et elle nous donne une image fidèle du roi dans un de ces jours — et sa vie en a connu plusieurs de ce genre — où le monarque n'avait pas l'esprit trop éveillé. Il est à croire que cette peinture, un peu gauche et cruelle, mais exacte, est la reproduction d'un original perdu. Les points d'interrogation abondent d'ailleurs au Musée du Puy. C'est là que se retrouve le portrait que François Bonvin a gravé à l'eau-forte comme une image autographe de l'un des Lenain. Une pareille désignation était arbitraire et je crois que Champfleury lui-même, qui avait placé cette estampe au seuil de son *Essai sur la vie des Lenain* (1850), hésiterait aujourd'hui à consacrer de nouveau ce baptême aventureux. En réalité nous sommes ici en présence d'un personnage français de 1650 environ, mais nous ignorons le nom dont il est décent de le nommer. J'irai plus loin dans mon scepticisme. Il n'est pas bien sûr que cette peinture soit sortie de l'atelier des Lenain. Lorsqu'elle fut exposée à Laon en 1883, un doute a surgi dans l'esprit de quelques connaisseurs.

Un des tableaux les plus intéressants du Musée du Puy est une réunion de portraits, d'une exécution un peu pâle, mais sincère et flamande. D'après les noms inscrits au-dessus ou au-dessous des têtes, femmes, enfants ou vieillards seraient tous des membres de la famille des Franken. A ce point de vue, ce tableau iconographique est un document qui mériterait d'être commenté par nos amis d'Anvers ou de Bruxelles.

Mais un musée, si riche qu'il soit, est peu de chose à côté de ce qui nous reste à voir. L'émouvante merveille du Puy, c'est la cathédrale, l'édifice auguste et compliqué qui s'appuie aux flancs du rocher Corneille et pour la construction duquel chaque âge a apporté sa pierre, sa conviction, son idéal. Mérimée et beaucoup d'autres ont parlé de cette cathédrale fameuse ; ils en ont dit la disposition

1. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XVII, p. 261.

exceptionnelle. Pour l'architecte primitif, les difficultés du terrain sont devenues un élément d'inspiration : utilisant les pentes et creusant le roc, il a construit sur la montagne et dans la montagne. Notre-Dame du Puy est un monument à plusieurs étages. Le porche est placé sous les nefs et l'escalier dont il abrite les premières marches se bifurque à droite et à gauche. D'un côté on arrive au cloître, de l'autre on pénètre dans l'église. Elle n'est pas isolée d'ailleurs : une agglomération de constructions où chaque époque a dit son mot s'enchevêtre autour de ses vieilles murailles et forme à l'ombre de la cathédrale une cité redoutable. Il faudrait beaucoup de dessins, beaucoup de science aussi pour débrouiller ce réseau architectural et dire l'histoire de chacun des bâtiments qui le composent.

Aux yeux d'un profane, et pour ceux aussi que charment les proportions et la symétrie, la plus belle des constructions annexées à la vieille église, c'est le cloître, chef-d'œuvre de l'art roman. Ici les arcatures cintrées ajoutent à la pureté du style la séduction de la couleur, car les courbes qui les constituent font jouer au regard l'alternance des pierres blanches et des pierres d'un gris noir. Les chapiteaux des colonnes sont taillés avec une fantaisie où le libre génie du décor montre toute sa puissance. Un des côtés du cloître s'adosse à un grand bâtiment du ^{xii}^e siècle qui a des apparences de forteresse. Il y a derrière ce mur quelque chose que nous verrons tout à l'heure, une peinture qui, avec le Mantegna d'Aigueperse, a motivé et charmé notre voyage.

Dans l'église proprement dite, peu d'œuvres d'art. Je m'arrête, par devoir professionnel, devant un grand tableau d'aspect très Louis XIII où les Consuls de la ville, revêtus de robes rouges, sont représentés aux pieds de la Vierge Noire, protectrice de la cité. Cet ex-voto de 1616 est dû à un artiste local dont le nom n'a pas été conservé. Il en est de même d'une toile plus vaste encore qui fixe le souvenir d'une procession célébrée en 1660 à l'occasion d'une épidémie dont la ville était menacée. Ces deux tableaux sont assez faibles et ne donnent pas une très haute idée de l'école du Puy au ^{xvii}^e siècle.

C'est d'ailleurs hors de l'église que les trésors d'art doivent être cherchés. Dans une chapelle voisine du cloître, la chapelle des Morts, une muraille garde les vestiges d'un *Crucifiement* où le Christ, assez barbare, apparaît entre le soleil et la lune. Cette peinture, qu'on voit mal, est du ^{xiii}^e siècle : elle est extrêmement farouche et archaïque ¹.

1. Voy. sur cette peinture la description de M. Léon Giron (*Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1884, p. 152).

Des œuvres d'un abord plus facile sont exposées dans la sacristie et dans la pièce voisine, où l'on conserve ce qui reste de l'ancien trésor. C'est bien peu de chose, ce n'est rien si l'on songe aux merveilles qu'y laissèrent jadis les pèlerins royaux. Par des raisons qui m'échappent, on ne nous montre pas la Bible manuscrite de Théodulfe, qui serait du ix^e siècle; mais, en revanche, on nous fait voir un soulier de la Vierge. Il y en avait deux autrefois : l'un avait été apporté par saint Martial, l'autre par un ange ¹. Il n'y en a plus qu'un aujourd'hui, et la légende désarmée marche un pied chaussé et l'autre nu. Le soulier conservé est grand comme un bateau, et les vastes dimensions de cette chaussure, qui semble de provenance orientale, éveillent dans l'esprit de vagues inquiétudes.

Rentré dans la sacristie, on y apprend que Pierre Vaneau n'est pas un sculpteur rêvé par notre collaborateur Marius Vachon. On y peut voir un énorme bas-relief de ce vaillant tailleur de bois. Vaneau est un décadent fastueux qui aime les choses difficiles et se plaît aux saillies ronflantes. Au-dessus du bas-relief de l'ami de Vachon, c'est-à-dire beaucoup trop haut, on a placé une peinture, la *Mise au tombeau*, dont M. Giron a fait une copie que nous avons déjà vue dans l'escalier du Musée. Ce tableau, tout semé de riches costumes, paraît des plus intéressants. La note douloureuse s'y exprime avec éloquence, et les colorations y sont fort éclatantes. Dans une des communications qu'il a faites à la Sorbonne, M. Léon Giron attribue la *Mise au tombeau* à l'école de Bourgogne. Cette appréciation est un peu conjecturale. L'œuvre, pleine de saveur, est des dernières années du xv^e siècle. M. Giron nous apprend d'ailleurs qu'elle porte les armoiries du chanoine Odin, abbé de Saint-Vozy, official de Jean de Bourbon ². Alors même que la peinture ne serait pas hautement significative, l'indication fournie par le savant de la Haute-Loire équivaldrait à une date.

Pierre Odin, lettré résolu, amateur ardent des œuvres peintes, nous est connu par les quelques lignes que lui a consacrées Étienne Médicis, bourgeois du Puy, dans la chronique, longtemps manuscrite, dont M. Augustin Chassaing a publié le texte. Quand, au mois de mars 1475, Louis XI fit un premier pèlerinage à Notre-Dame du Puy, il fut reçu par le chapitre. Nous avons la harangue que Pierre Odin adressa au roi, car il se plaisait à discourir, le bon chanoine, et ainsi que le dit le chroniqueur, il avait le langage « mellifère et suaviloquent ».

1. Francisque Mandet, *Notre-Dame du Puy*, 1860, p. 168.

2. *Réunion des Sociétés des Beaux-Arts*, 1884, p. 151.

Louis XI aima ce beau parleur ou, du moins, il s'en servit. Il l'envoya plusieurs fois en ambassade auprès du pape. Odin mourut au mois de mars 1502. Cette date et ces voyages nous font comprendre quel a dû être son goût dans les arts ; on est, par avance, autorisé à croire que l'official de Jean de Bourbon avait un certain italianisme dans l'âme. Sa préoccupation essentielle fut d'embellir la cathédrale. C'est lui, écrit Médicis qui « fist faire la librairie de la dicte église, la fist



LES ARTS LIBÉRAUX.

(Croquis d'ensemble d'une peinture de la cathédrale du Puy-en-Velay.)

peindre et estoffer et y pourveust de beaucoup de livres qui n'y estoient point. »

Ces trois lignes du chroniqueur du Puy sont, quant à présent, le seul renseignement qu'on ait trouvé sur la peinture, très étonnante et très imprévue, qui en 1860 a été découverte sous le badigeon dans l'ancienne librairie ou chapelle des reliques placée à côté du cloître roman dont nous avons parlé. Cette peinture n'est point une fresque : elle est faite sur une préparation de plâtre qui se détache par plaques. Au temps où elle était complète, la composition représentait les *Arts libéraux*, tels qu'on les rêvait aux dernières années de Charles VIII et sous Louis XII. Il n'en reste plus que quatre, la *Grammaire*, la *Logique*, la *Rhétorique* et la *Musique* : les autres ont péri. Bien que l'enduit soit tombé par endroits et que l'ancien badigeon ait laissé de fâcheuses traces, ce qui subsiste est suffisant pour donner une idée de cette œuvre forte et charmante.

Les Arts libéraux sont, comme il convient, figurés par des femmes. Assises sur de hautes chaires dont le dossier très élevé se découpe d'une façon bizarre à la recherche d'une ébénisterie idéale, les quatre virtuoses ont auprès d'elles un personnage historique ou légendaire dont les travaux résument et glorifient l'art spécial qu'elles symbolisent. Ces personnages ne sont pas là comme des maîtres, mais comme des disciples attentifs aux leçons que leur donne chaque Muse. Priscien, le pédagogue de Césarée, écrit sous la dictée de la Grammaire. La Logique, ayant aux mains un lézard et un scorpion, emblèmes des arguments de la scolastique, inspire Aristote qui discute avec elle. Cicéron est assis aux pieds de la Rhétorique armée d'un instrument où l'on est tenté de reconnaître une lime. Enfin la Musique, tenant sur ses genoux un petit orgue portatif, a auprès d'elle le rude ouvrier du métal, Tubalcaïn, qui frappe sur son enclume et fait de l'harmonie à sa façon.

Bien qu'il y ait de la fantaisie dans leurs coiffures et dans leurs ajustements luxueux, ces femmes ne sont nullement chimériques. Elles sont vivantes et individuelles. Si Anne de Bretagne était venue au Puy, elle les aurait saluées comme des contemporaines et presque comme des parentes. De même que la reine, elles ont le front légèrement bombé, ce qui est l'idéal du temps, car, n'hésitons pas à le dire, l'auteur inconnu des *Arts libéraux* est un maître qui a voyagé et qui a respiré l'air ambiant. Les têtes des philosophes ne sont pas moins remarquables : on y reconnaît aussi des portraits, et il en est une, celle d'Aristote, qui est d'une beauté surprenante. C'est un visage spirituel, maigre, austère; c'est l'enveloppe extérieure d'une âme brûlée du feu scientifique. Ce masque parlant est un chef-d'œuvre. Qui nous dira le nom du savant docteur dont le peintre de Pierre Odin a éternisé ici le type intelligent et la profonde conviction morale?

L'artiste ignoré qui a conçu et exécuté cette peinture, une des plus curieuses du ^{xv}^e siècle finissant, est un coloriste à la recherche du beau ton et des délicatesses harmonieuses. Dans un article sur Jehan Perréal, publié jadis par la *Gazette*, un de nos amis, analysant le précieux tableau donné au Louvre par M. Bancel, a fait remarquer l'accord que l'auteur a su établir entre la robe rose de la Vierge et le tapis vert du premier plan. Le peintre des *Arts libéraux* semble obéir à des préoccupations analogues. Il ne croit plus aux notes intenses, aux violentes découpures du jeu de cartes. Il rompt les tons, ou du moins il les calme. La Grammaire est une brune sympathique



MARY AND THE CHILD

sous son capuchon d'un rouge violacé, et ce capuchon va bien à son visage. Le Priscien, placé auprès d'elle, porte une robe doucement rosée. L'Aristote est magnifique avec son bonnet fourré, son costume rouge ramagé d'or, son collet d'hermine retombant sur ses épaules. Cicéron s'enveloppe dans un grand manteau d'un vert olivâtre, et sa coiffure mêle le lilas au rose. Rien de trop vif. Chacune de ces colorations se tempère au bénéfice de l'ensemble. Assurément, ce n'est pas là l'harmonie obtenue à la vénitienne par de savants contrastes ; mais c'est la mélodie instinctivement trouvée, et c'est en même temps une promesse pour l'avenir. Ils auront peut-être à se souvenir de ces remarques, ceux qui étudieront notre école sous Louis XII.

Je dis Louis XII, d'abord parce que l'honnête chanoine qui a fait peindre les *Arts libéraux* est mort en 1502, ensuite — et cette raison est la meilleure — parce que l'œuvre appartient à un art très avancé et très voisin du xvi^e siècle. Naturellement, on a fait à propos de cette page qui importe à l'histoire, des conjectures plus que hardies. M. Léon Giron l'a fort étudiée en la copiant. Mais il est hanté, comme bien d'autres, par cette pensée que Benedetto Ghirlandajo est venu en France et il se demande si la peinture de la Librairie du chapitre ne serait pas de ce galant homme, utilisant un carton de son frère, le grand Domenico. Nous repoussons cette hypothèse. Où les Ghirlandajo ont passé, il reste inévitablement un accent florentin. Ne cherchez point ici cette note toscane : elle n'y est pas.

Dans un rapport dont M. Giron cite quelques lignes, Mérimée aurait écrit : « Les têtes sont toutes françaises, parfaitement gracieuses, mais un peu maniérées. » Cette phrase n'est pas tout à fait exacte, et pourtant elle me remplit de joie. Les physionomies des femmes qui symbolisent les Arts sont françaises, en effet, à la manière des Vertus qui, à Nantes, veillent aux angles du tombeau de Michel Colombe, de la Vierge de la collection Timbal au Louvre et des portraits d'Anne de Bretagne. C'est le type du moment. Quant au maniérisme dont aurait parlé Mérimée, il n'existe pas. Il se réduit à la recherche du sourire à la mode de 1500. Aux joues de ces aimables personnes, une petite fossette se creuse qui assouplit les carnations et met de la morbidesse dans les visages. Nulle âpreté, nulle sécheresse. Évidemment, notre école a fait un grand pas. Le glorieux artiste de la veille, Jehan Foucquet, est déjà abrogé, même en province. Dans les *Arts libéraux*, toutes les têtes sont modelées, et c'est là le fait essentiel qu'il faut retenir. Ces délicatesses autorisent à croire que, bien que la peinture soit française, l'auteur a

entendu parler des Milanais et de la révolution inaugurée par Léonard, l'immortel inventeur de la tendresse. A propos des *Arts libéraux* de la cathédrale du Puy, aucun nom ne peut être prononcé ; toute attribution serait hasardeuse. Mais dans cette œuvre, dont l'importance n'a pas été suffisamment signalée, tout parle de la situation historique et la précise. C'est l'heure de nos promenades italiennes : un frisson de grâce agite notre école, le portrait triomphe, les douces colorations sont ardemment cherchées, le pinceau attendrit les chairs et les fait palpiter à la lombarde. Un mot caractérisera cette peinture éternellement précieuse : l'auteur a respiré l'atmosphère, moins connue que devinée, où vivait, sous un ciel voisin, le mystérieux Jehan Perréal.

PAUL MANTZ.

(La fin prochainement.)



GÉRARD TER BORCH

ET SA FAMILLE

(TROISIÈME ET DERNIER ARTICLE¹)

V.



Gerhard Ter Borch.

La réputation que Ter Borch s'était faite comme portraitiste explique très naturellement que de lui-même, ou attiré peut-être par quelque commande, il se décida à se fixer à Munster où pendant trois ans il devait habiter dans la Neubrückenstrasse. Un peintre un peu habile pouvait, à ce moment, trouver un fructueux emploi de son talent dans cette ville qui offrait alors une très nombreuse réunion de

personnages considérables, ambassadeurs, diplomates, princes de l'Eglise ou juristes, venus des diverses contrées de l'Europe pour débattre les intérêts très

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXIV, p. 388. Depuis la publication du deuxième article de cette étude, mon ami, M. Bredius, m'annonce qu'il vient de découvrir dans le catalogue d'une vente de peintures appartenant à Jan van Goyen, vente faite par ce dernier à La Haye, en 1647, la mention d'un

compliqués que la conclusion prochaine de la paix mettait en jeu. Les gravures de P. Holsteyn nous montrent que, dès 1646, Gérard y fit trois portraits, ceux d'Adrien Pauw, seigneur de Heemstede, et de sa femme Anna van Ruytenburgh et celui de Jacob van der Burch, secrétaire des députés des États généraux de Hollande¹.

Le tableau du *Congrès de Munster*, la plus importante des œuvres de Ter Borch, celle qui a le plus contribué à sa renommée, ne lui avait pas été commandé. Bien qu'il en fixât le prix à 6,000 florins seulement, il ne fut pas vendu de son vivant et, en 1721, il se trouvait encore à Deventer, chez un de ses parents. On sait qu'après avoir appartenu à Talleyrand, puis à la duchesse de Berry, il fut acquis au prix de 45,000 francs pour la galerie Demidoff. Acheté 220,000 francs par le marquis de Hertford, à la vente de cette collection, il a été, après la mort de celui-ci, généreusement offert à la National Gallery, par sir Richard Wallace, son héritier. La gravure de J. Suyderhoef, a rendu populaire cette célèbre composition qui, suivant la remarque de Ch. Blanc, représente, non, comme on le croit communément, la conclusion définitive de la paix de Westphalie, arrêtée le 8 septembre 1648 et promulguée le 24 octobre suivant, mais bien un accord partiel intervenu, le 15 mai de cette même année, entre l'Espagne et la Hollande. Les ambassadeurs espagnols et les délégués des Provinces-Unies figurent donc seuls dans la peinture de Ter Borch. Debout, dans la salle revêtue de hautes boiseries sculptées, rangés autour de la table sur laquelle est posé l'instrument du traité, ils jurent cet accord dont les termes leur sont lus simultanément par un plénipotentiaire de chaque nation. Dans cette exacte représentation de la réalité, aucune recherche d'arrangement pittoresque, aucun sacrifice à la mise en scène, mais une gravité et une tenue qui placent l'œuvre au niveau de l'acte et lui donnent toute la valeur d'un témoignage vraiment historique. Pas d'émotion trop visible, non plus, sur ces physionomies cependant si diverses. A peine si vous pouvez, çà et là, découvrir quelque trace d'amertume mêlée à la fierté de ces types espagnols, ou bien, parmi les Hollandais, l'expression discrète d'un mâle contentement. Vainqueurs et vaincus

tableau « peint par Ter Borch et Pieter Molyn ». Cette indication confirme pleinement les bons rapports et l'intimité que nous avons pu constater entre le maître et son élève. Le tableau en question fut acheté 50 florins.

1. Nous reproduisons ici, d'après l'excellente épreuve du Cabinet des Estampes, la gravure de ce dernier portrait faite par P. Holsteyn et l'un de ses meilleurs ouvrages.

assistent là, impassibles, au dénouement de leur lutte sanglante, également pénétrés de la solennité de ce moment et des conséquences du fait qui va s'accomplir. L'impression est si forte qu'en présence de cet ouvrage vous songez à peine à vous étonner de sa prodigieuse exécution, à supputer ce qu'il renferme de qualités et de talent, et il vous faut quelque réflexion pour comprendre la puissance de cet art qui se dérobe ainsi lui-même à votre admiration.

Une esquisse du Louvre attribuée à Ter Borch (n° 529) nous montre une *Assemblée d'ecclésiastiques* en robes noires ou en camails, réunis dans une grande salle à hautes fenêtres et rangés symétriquement de chaque côté du bureau où siègent le président avec trois dignitaires placés à côté de lui et, au-dessous, deux secrétaires écrivant sur une table. M. Bode croit voir dans cette esquisse une étude d'après nature faite par Gérard, d'une séance de délibération tenue par les ecclésiastiques espagnols avant la conclusion du traité et en vue de sa préparation. L'œuvre est évidemment celle d'un artiste habile et l'individualité de chacun de ces petits personnages y est assez nettement indiquée, en quelques traits. Malgré tout, sans nier absolument l'attribution, la sécheresse d'exécution de cette peinture, d'ailleurs assez fatiguée, nous en ferait un peu douter et Ter Borch a d'ordinaire plus d'ampleur et plus de charme.

Il existe à Amsterdam, à Munster et à Saint-Pétersbourg des copies anciennes, complètes ou partielles, du tableau du *Congrès* pour lequel l'auteur dut évidemment faire bien des études préliminaires. On ne manque guère dans les Guides de désigner comme étant de lui les trente-sept portraits de plénipotentiaires qui, à Munster, garnissent la grande « salle de la Paix », bien que, par une quittance conservée aux archives de cette ville et datée de 1649, le peintre J.-B. Floris reconnaisse avoir reçu pour trente-quatre de ces portraits une somme de 340 thalers, soit 10 thalers pour chacun d'eux. Il n'en resterait donc que trois qui pourraient être attribués à Ter Borch et l'un d'eux, en effet, a été certainement exécuté par lui, celui de Godard van Reede, le délégué d'Utrecht, ainsi que nous l'apprend la gravure de Suyderhoef. M. Moes, à qui nous empruntons ce renseignement, mentionne comme fait à cette époque un tableau appartenant à M. W. Huefer, à Rome, et qui représente les obsèques de l'un des envoyés espagnols, l'archevêque de Cambrai, Joseph de Bergaigne (le 24 octobre 1647). Il sera probablement facile, en poursuivant des recherches dans ce sens, de retrouver encore quelques autres ouvrages de cette période. Signalons dès maintenant comme ayant été fait

soit à Munster, soit lors d'une courte excursion de l'artiste à Louvain, le portrait d'un professeur à l'Université de cette ville, Vopiscus Fortunatus Plempius, portrait qui nous est connu par une gravure de P. Pontius datée de 1648.

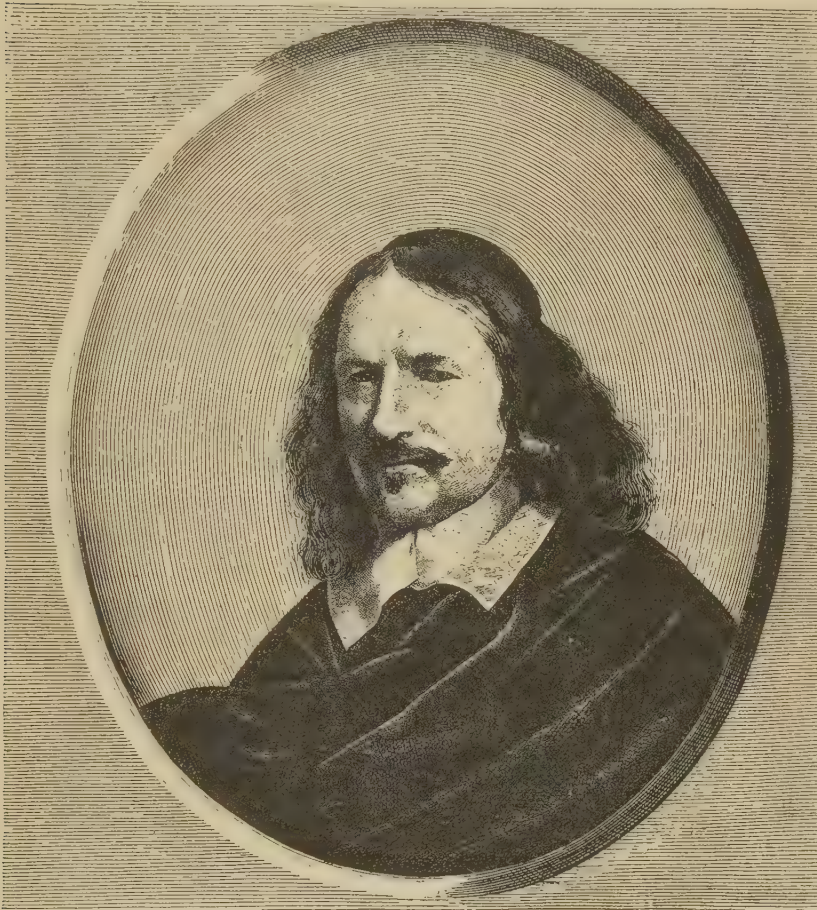
C'est pendant son séjour à Munster, ainsi que le raconte Houbraken, que Gérard étant venu en aide à un peintre attaché à l'ambassadeur d'Espagne, le comte de Peñeranda, entra en relations avec ce dernier qui l'emmena avec lui dans son pays. L'artiste y fut accueilli avec la plus grande faveur par le roi dont il fit plusieurs fois le portrait et qui, en témoignage de la considération où il tenait son talent et sa personne, le créa chevalier et le gratifia d'une chaîne d'or avec un médaillon à son image et d'autres objets précieux conservés dans la famille de l'artiste¹. Mis ainsi en évidence, Ter Borch se trouvait naturellement introduit dans la haute société espagnole. Si l'on en croit la légende, il n'y aurait pas seulement réussi comme artiste et ses succès auprès des dames de Madrid auraient excité des jalousies légitimes, si bien qu'à la suite de quelque aventure galante il aurait été obligé de fuir précipitamment pour échapper aux dangers qui le menaçaient. On n'a pu toutefois relever jusqu'à présent aucune trace de ces portraits de Philippe IV ou des personnages de sa cour que Ter Borch aurait peints pendant son séjour en Espagne. Le Musée du Prado n'en possède aucun et un connaisseur très distingué, M. de Stuers, aujourd'hui ambassadeur de Hollande à Paris, mais qui a occupé auparavant le même poste à Madrid, par conséquent bien placé pour être exactement informé, a cherché en vain dans les appartements royaux quelque-une de ces peintures.

Les seuls ouvrages authentiques de Ter Borch dont il ait connaissance à Madrid sont deux portraits, l'un d'homme, l'autre de femme, à mi-corps, appartenant à M. le marquis de Castro Serna². On n'est

1. L'indication fournie par Houbraken est confirmée par M. Moes, qui nous apprend que le 16 décembre 1692, un des neveux de Ter Borch, portant comme lui le nom de Gérard, rachetait ce médaillon d'or à sa tante, une des sœurs de Gésina nommée Catherine, qui avait épousé en secondes noces Jan van der Werff.

2. D'après la note détaillée qu'a bien voulu m'adresser M. de Stuers, il est probable que les portraits que Ter Borch avait faits du roi et des membres de sa famille ont disparu au siècle dernier, dans l'incendie de l'ancien palais royal de l'Alcazar à Madrid. A part les deux portraits qu'il me signale, M. de Stuers n'a pu découvrir aucune autre peinture du maître dans les collections, assez rares aujourd'hui, qui sont encore demeurées en Espagne. Ses recherches dans les archives des grandes familles, notamment dans celles du duc de Frias et du comte de Peñeranda de Bracamonte, tous deux descendants du protecteur de Ter Borch, n'ont pas été plus

pas mieux renseigné, du reste, au sujet des portraits ou des tableaux de chevalet que, toujours d'après Houbraken, Ter Borch aurait peints en France, à son retour. Quant au voyage de ce dernier en Angleterre,



PORTRAIT DE JACOB VAN DER BURCH, PAR GÉRARD TER BORCH.

(Fac-similé de la gravure de P. Holsteyn.)

nous pensons que son biographe a voulu parler du premier séjour qu'il y fit en 1635 et cette confusion s'explique dès lors facilement.

heureuses et ni M. de Stuers, ni les bibliothécaires des dépôts publics de Madrid et de Simancas, auxquels il avait communiqué son désir, n'ont pu jusqu'ici trouver le moindre document se rapportant au séjour de l'artiste en Espagne.

VI.

Après cette vie errante, Gérard revint enfin se fixer dans sa patrie. Ses pérégrinations, d'ailleurs, n'avaient pas duré bien longtemps car, parti de Munster vers la fin de 1648, il était de retour en Hollande deux ans après, et en vertu d'une délibération du conseil de la ville de Kampen, à la date du 30 décembre 1650, il recevait une gratification de cent carolus, en reconnaissance du présent qu'il avait fait à cette ville de vingt épreuves de la gravure du *Congrès de Munster*. L'artiste qui, sans doute, avait d'abord habité Zwolle, près de sa famille, épousait bientôt après, le 14 février 1654, une jeune femme de Deventer, Gertrude Matthyssen ¹, déjà veuve de Thys Daems, et il s'établissait dans cette ville où l'année suivante il acquérait le droit de petite bourgeoisie (13 février 1655). A partir de ce moment, commence pour lui une existence nouvelle, tout à fait sédentaire et remplie par le travail. Sa naissance, sa situation et la juste considération dont il jouissait lui permettaient de choisir ses relations parmi les premières familles de la cité. Il était donc désigné, en quelque sorte, pour devenir le peintre attitré de la société hollandaise et il trouvait autour de lui les modèles et les scènes que désormais il se plut à retracer. Depuis ses débuts, cette société s'était insensiblement transformée. De rude et guerrière qu'elle avait été au commencement du siècle, elle s'était faite, avec les années, commerçante et polie. On peut suivre cette transformation dans l'œuvre même de Ter Borch. Ces soldats grossiers et mal vêtus dont ses premières compositions nous montraient les violences, nous les revoyons, vers cette époque, élégants et mondains. Moins entreprenants, ils sollicitent maintenant, à huis clos et l'argent en main, des faveurs qu'ils s'attribuaient de haute lutte (Musée du Louvre : *Un militaire offrant des pièces d'or à une jeune femme*). Les estafettes qu'on leur expédie pour les rappeler aux camps les trouvent aux pieds de leurs belles, s'oubliant dans de molles voluptés (Musée de la Haye : *La Dépêche*, 1655), et les messagers qu'ils envoient eux-mêmes ne sont plus chargés que d'amoureuses missives (Pinacothèque de Munich et Musée de Dresde : *Le Trompette*).

Peu à peu, du reste, ces galants officiers cèdent le pas aux bourgeois

1. Peut-être une parente de la troisième femme de son père, car elle porte le même nom.

et finissent même par disparaître tout à fait des tableaux du Maître. Avec la sécurité, la richesse a pénétré parmi la nation, et les costumes, les intérieurs ornés de meubles et d'objets de prix dénotent un luxe croissant. Ter Borch nous fait connaître ces mœurs nouvelles et il en a multiplié, sans chercher à beaucoup les varier, les fidèles images. Vous l'avez vue souvent, cette jeune femme blonde, aux cheveux frisés, à la fraîche carnation, au front large et bombé, au nez un peu aventureux, à la bouche vermeille. C'est sans doute une parente ou une amie de l'artiste et sa garde-robe elle-même vous est familière, car il a bien souvent reproduit, toujours avec un charme inimitable, ce caraco de soie jaune ou de velours grenat bordé de cygne, ce collier de perles qui fait valoir la blancheur de son cou, et surtout cette robe de satin blanc si finement brodée d'or qui étale avec de si beaux reflets les cassures de ses plis chatoyants. Sa chambre, vous la connaissez aussi, cette chambre toute tendue de rouge avec sa haute cheminée de marbre, son petit lit à baldaquin en forme de guérite, sa table couverte d'un épais tapis d'Orient ou d'un velours cramoisi à franges d'argent, l'aiguillère d'un travail si précieux, enfin la chaise basse sur laquelle s'est endormi pelotonné le chien favori, un épagneul blanc tacheté de roux. C'est là que la dame s'attife, écrit, travaille de ses doigts agiles ou pince délicatement son luth. Parfois aussi elle lit une lettre dont le porteur attend la réponse; ou bien elle est en compagnie de quelque jouvenceau qui converse ou chante avec elle, partage la collation qu'elle lui offre ou lui conte doucement fleurettes.

Ces simples épisodes avaient bientôt obtenu la vogue, et pour satisfaire les amateurs, Ter Borch devait en faire des répétitions à peine variées ou même identiques. La National Gallery, le Musée de Saint-Pétersbourg et la collection de M. Six possèdent des exemplaires presque pareils du *Concert*, et la *Remontrance paternelle* du Musée de Berlin se retrouve également au Rijks Museum d'Amsterdam et chez lord Ellesmere. En homme d'ordre, l'artiste n'hésite pas à utiliser les études de détail qu'il a faites pour ces compositions ou bien à en reproduire des fragments détachés. La *Joueuse de luth* qui figure dans le *Concert* est représentée seule dans un tableau du Musée de Cassel, et avec un autre personnage dans une variante qui appartient à M^{me} la princesse Demidoff. Enfin la *Jeune fille vêtue d'une robe de satin blanc* du Musée de Dresde et de la collection de M. H. de Greffulhe est exactement pareille à celle de la *Remontrance paternelle*.

Mais nous voyons Ter Borch s'accommoder de données encore plus élémentaires. Un *Fumeur* (Musée de Berlin), un *Ménétrier* qui

racle son violon (Musée de l'Ermitage), une *Mère pelant une pomme à son enfant* (Musée du Belvédère), une *Mère peignant sa fille* (chez le baron de Steengracht) et un *Gamin pouillant son chien* (Pinacothèque de Munich) ne lui paraissent pas des sujets indignes de son pinceau. Tout cela, on le voit, n'est ni très noble, ni très compliqué; mais tout cela est d'une perfection irréprochable et montre le peu qu'il faut à un peintre de ce talent pour faire des chefs-d'œuvre. Ter Borch d'ailleurs est capable, et il l'a prouvé plus d'une fois, de mener à bien des travaux de plus longue haleine et d'un style plus relevé. Nous l'avons vu, avec le *Congrès de Munster*, prendre sans effort le ton de l'histoire et rester au niveau des tâches les plus hautes. Pour se délasser ou pour se satisfaire lui-même, il peindra aussi, à l'occasion, quelque figure de grandeur naturelle, comme ce *Pêcheur à mi-corps*, remplissant une corbeille avec des poissons étalés sur une table, étude magistrale exécutée en 1669, avec un brio et une largeur magnifiques (chez M. Glitza à Hambourg). Ou bien encore, comme dans le célèbre tableau de la *Famille de l'é mouleur* — après avoir fait partie du cabinet de Choiseul il appartient aujourd'hui au Musée de Berlin — lui, le peintre des intérieurs bien clos, il abordera de front les plus redoutables problèmes du plein air et il s'en tirera à son honneur.

C'est donc bien à tort, on doit le reconnaître, que Ter Borch est considéré comme s'étant voué exclusivement à la représentation des scènes galantes. Quoiqu'il ait singulièrement agrandi le domaine du genre qui a surtout fait sa réputation, il ne s'y est pas borné et la diversité de ses aptitudes était remarquable. Tout ce qu'il voulait entreprendre, il le faisait avec une égale supériorité. Nous avons dit qu'il excellait à peindre les chevaux : dans les catalogues de Hoet nous relevons aussi sous son nom la mention d'un tableau : *Bergère avec son troupeau*. Enfin la *Rixe*, qui ne nous est connue que par la gravure de Suyderhoef et dont nous avons vainement cherché à retrouver la trace, nous présente un côté de son talent non moins imprévu. La rage de ce rustre qui, à la suite d'une dispute au jeu, saute à la gorge de son adversaire et s'apprête à le frapper de son couteau, la terreur effarée de celui-ci en sentant sa mort prochaine, la véhémence et le mouvement de cette scène tumultueuse, toutes ces violences qui feraient bien plutôt penser à la verve endiablée du vieux Breughel, on ne s'attendrait guère à les rencontrer sous le pinceau de notre artiste.

Ter Borch ne cessera jamais, du reste, d'accroître le nombre de ces merveilleux petits portraits, si recherchés de ses contemporains



SOLDAT, FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE GÉRARD TER BORCH.

(Albertina, à Vienne.)

et dont nous nous contenterons de citer quelques-uns des meilleurs exemplaires : à Vienne chez le comte Czernin et chez le prince Lichtenstein; à Berlin, au Musée, avec le monogramme que nous donnons ici, et chez MM. Stüwe et Gumprecht; à Luetschena chez



M. de Speck; à Hambourg chez M. Wesselhoëft; au Musée de Copenhague; à Paris chez feu M^{me} la baronne James de Rothschild et chez M. de Stuers; à La Haye chez M. P. Schimmelpenninck, et à Amsterdam au Rijks Museum. Deventer a aussi conservé plusieurs de ces précieux ouvrages, et dans cette ville M. H. J. Dyckmeester et M. le notaire Houck en possèdent l'un et l'autre qui sont toujours restés dans leurs familles. Ter Borch d'ailleurs aimait surtout à représenter ses proches et il a plus d'une fois reproduit les portraits des époux Marienburg, un oncle et une tante de sa femme, et ceux de son propre ménage. Mais c'est au Musée de La Haye que nous trouvons — et dans des dimensions un peu moins restreintes (0^m,61 sur 0^m,42) — le meilleur portrait qu'il nous ait laissé de lui-même. Le voilà bien tel que Houbraken l'a fait graver dans son histoire, tel que nous pouvions nous l'imaginer un peu après 1660, dans sa pleine maturité : en pied, debout, simplement vêtu de noir avec un petit col à rabat de guipure, des culottes courtes, des bas de soie gris foncé et des souliers découverts à larges flots de rubans noirs. Ses mains sont cachées sous son manteau et les longues boucles d'une perruque blonde flottent sur ses épaules. Son regard pénétrant, ses traits calmes; mais fins et avisés, répondent complètement à l'idée que nous devions nous faire du personnage, de sa tenue correcte et de cette physionomie sévère qui lui avait fait attribuer un peu gratuitement le titre de bourgmestre de Deventer. En réalité, bien qu'on l'ait souvent répété — nous avouons l'avoir dit nous-même — Ter Borch n'a jamais possédé ce titre. Il avait, il est vrai, acquis à Deventer le droit de haute bourgeoisie ¹, et entouré de l'estime de

1. La dignité de *Gemeensman* dont il était investi se conférait, par élection, aux habitants ayant vingt-cinq ans révolus et bourgeois depuis six ans. Les *Gemeensmannen* étaient au nombre de quarante-huit dans la ville de Deventer. Délégués des bourgeois, ils avaient la charge d'élire et de contrôler les magistrats et généralement on les choisissait parmi les membres de l'aristocratie. Un cousin sous-germain de Gérard, Hendrick Ter Borch, fut bourgmestre de Deventer, et c'est probablement de là que sont venues la confusion et l'erreur commises à cet égard.

ses concitoyens, il eut, en 1667, l'occasion d'employer son talent pour sa ville d'adoption.

Malgré son importance, le tableau qu'il fit pour elle et qui décore aujourd'hui encore la grande salle de l'Hôtel de Ville de Deventer ne saurait cependant passer pour un de ses meilleurs ouvrages. Encadrée, suivant l'usage de cette époque, dans une large bordure en bois sculpté et doré où sont réunis tous les attributs symboliques et toutes les productions qui peuvent caractériser la contrée, cette grande toile nous montre, chapeaux en tête, les vingt personnes formant le conseil des magistrats de la cité, rangées en deux files égales sur les bancs qui longent les murailles, dans une symétrie parfaite : sept de chaque côté des deux présidents siégeant au centre et des quatre secrétaires au-dessous d'eux, assis ou debout près d'une table. Dans deux cadres accrochés à la paroi du milieu sont disposés, symétriquement aussi, douze glaives de justice avec les noms et les dates des exécutions auxquelles ils ont servi. Au-dessus de la cheminée qui les sépare, la devise : *Audi et alteram partem* rappelle à ces magistrats municipaux l'impartialité qui doit dicter leurs décisions. Bien que la peinture, un peu détériorée du reste, se voie difficilement, frappée qu'elle est par la lumière venant de face, on y retrouve tout le talent de Ter Borch dans la vie, la variété et la finesse d'expression qu'il a su donner à ces visages ainsi alignés. Mais ces personnages graves et compassés, uniformément vêtus de noir, cet appareil funèbre et les souvenirs sanglants dont ils sont entourés produisent, en somme, une impression plutôt lugubre qu'imposante.

On comprend que les visiteurs aient hâte d'y échapper. Ils goûtent mieux encore, après un pareil spectacle, les aspects pittoresques qui, en parcourant la cité, se présentent à chaque instant à leurs regards : la place du Brink avec le curieux édifice du Poids de la ville et ses vieilles maisons aux pignons historiés, couvertes de devises latines et de sculptures emblématiques, les quais bordant le cours gracieux de l'Yssel et les arbres séculaires qu'on aperçoit de là parmi de riantes prairies. C'est dans cet aimable milieu que vivait Ter Boch. Après avoir parcouru l'Europe et frayé avec les grands et les rois, il s'abandonnait sans réserve au charme de l'existence laborieuse et retirée qu'il s'était faite. Son talent avait attiré auprès de lui des élèves assez nombreux parmi lesquels il convient de citer G. Netscher, R. Koets, H. Ten Oever et probablement aussi P. van Anraadt. Plein de bonté pour eux, il les introduisait dans sa famille et nous recueillons un témoignage touchant de la bienveillance avec laquelle ils y étaient

traités dans le legs fait, le 10 novembre 1680, en faveur d'un orphelin son élève, Bartolt Berentsen, par Sara, une des sœurs de Gérard.

La réputation de l'artiste était alors à son apogée et les plus habiles graveurs de ce temps s'appliquaient à l'envi à reproduire ses ouvrages. Quand, en 1672, au moment de l'envahissement de la Hollande par Louis XIV, le prince d'Orange, Guillaume III, occupé de la défense du pays, passa par Deventer, les magistrats de cette ville, désireux de lui montrer leur attachement, lui demandèrent de poser devant Ter Borch. Le prince ayant répondu qu'il avait à ce moment bien autre chose à faire, mais que, sensible au vœu qui lui était exprimé, il leur enverrait son portrait peint par Netscher, ceux-ci déclinerent cette offre disant qu'ils avaient dans leur ville le maître même de Netscher. Cédant à leurs instances, le prince avait dû s'exécuter et Houbraken nous raconte, comme les tenant d'un des neveux de Ter Borch, quelques-uns des propos échangés alors entre l'artiste et son modèle. On sent le ton et la discrétion de l'homme du monde dans la manière évasive et plaisante avec laquelle le peintre élude les questions assez pressantes que Guillaume lui adressait au sujet de ses bonnes fortunes en Espagne. C'est avec un pareil à-propos que pendant les séances consacrées à son portrait, il invitait celui-ci à garder un peu mieux l'immobilité qu'il avait peine à obtenir de lui. Malheureusement, par une sorte de fatalité, aucun des trois portraits que Ter Borch fit successivement du prince n'est arrivé jusqu'à nous ¹.

Presque jusqu'à la fin de sa vie, Gérard conserva son activité. Le *Concert* que possède M. Six porte, avec la signature de l'artiste, la

Ter Borch
1675

date 1675; c'est la dernière qu'on ait relevée sur ses tableaux. L'exécution a gardé sa finesse et sa fermeté; à peine çà et là, dans la figure de la femme, par exemple, pourrait-on découvrir quelque trace de lassitude, si peu apparente d'ailleurs qu'elle demeurerait inaperçue chez tout autre. Entre le travail et les affections d'une

1. Cette année 1672 fut, on le sait, désastreuse pour la Hollande et en particulier pour la province d'Over Yssel que les troupes françaises occupèrent presque aussitôt. Ami du calme, notre peintre voulut-il échapper aux désordres qu'amena cette occupation? En tout cas, il est certain qu'il s'éloigna momentanément de son pays et M. Moes m'apprend que la mention : *absent*, est inscrite à cette date en regard de son nom sur la liste des *Gemeensmannen*.



FEMME ASSISE, FAC-SIMILÉ D'UN DESSIN DE GÉRARD TER BORCH.

(Albertina, à Vienne.)

famille restée étroitement unie, l'existence de Ter Borch s'écoulait paisiblement. Il n'avait pas eu d'enfants, mais il n'avait jamais cessé d'entretenir d'excellentes relations avec ses proches, surtout avec sa demi-sœur Gésina pour laquelle nous avons dit ses prévenances. Cependant ses dernières années devaient être attristées par la perte de la plupart des siens. Après la mort de sa femme, une autre de ses sœurs, Sara, née du second mariage de son père, était venue s'établir dans sa maison et tenir son ménage; mais il la perdait aussi le 26 novembre 1680. Un an après, le 8 décembre 1681, il mourait lui-même à Deventer. Comme il l'avait demandé par son testament, en date du 21 juin de cette même année 1681, ses restes furent transportés à Zwolle, sa ville natale. Il y fut inhumé, au milieu d'un grand concours de population, dans la sépulture de sa famille, à l'église Saint-Michel, et l'on y voit encore aujourd'hui sa tombe, reconnaissable aux initiales G. T. B., inscrites sur une dalle.

Avec Ter Borch l'École Hollandaise perdait un de ses plus grands maîtres. « Un maître original et de premier ordre », ainsi que le dit Bürger; mais je ne saurais cependant ajouter, comme lui, « tout à fait hors ligne... seul à son rang, après Rembrandt ». En art, ces classements numérotés me paraissent aussi hasardeux qu'inutiles. J'aime mieux constater, d'accord avec Bürger cette fois, qu'entre tous les peintres de son pays, il n'en est pas qui soit plus hollandais que Ter Borch par les sujets qu'il a traités, par sa manière de les comprendre, par le caractère même de sa technique et de son talent. On a cru cependant, et de divers côtés, pouvoir relever chez lui, dans ses portraits ou ses tableaux, bien des influences successives : celle de Hals d'abord, puis celle de Rembrandt et même, après son retour d'Espagne, celle de Velazquez qu'il aurait pu, dit-on, connaître à la cour de Philippe IV¹. Certes, un artiste de la valeur de Ter Borch n'a pu, en parcourant l'Europe, demeurer indifférent aux chefs-d'œuvre qu'il avait occasion de rencontrer sur son passage; mais il nous semble difficile de constater dans son œuvre des témoignages positifs de ces prétendues influences, et nous croyons, au contraire, qu'on ne saurait citer un meilleur exemple d'un talent se développant d'une manière logique et tendant, par une progression rationnelle, vers la perfection. Dans la marche de ce talent aucun écart, aucune

1. Encore n'est-il pas inutile de remarquer, à ce propos, que Velazquez, voyageant en Italie, fut absent d'Espagne du commencement de 1649 jusqu'en juin 1651, c'est-à-dire au moment même où Ter Borch aurait pu l'y rencontrer.

de ces transformations imprévues qu'on remarque parfois chez les plus grands. Sa vocation est très précoce et il persévéra toujours dans les voies où de bonne heure il s'est engagé. Son exécution prodigieusement habile, mais discrète et peu apparente, n'a jamais visé à la virtuosité de Hals. Quant à Rembrandt, dont on a parlé, la lumière égale et diffuse qui éclaire doucement les intérieurs de Ter Borch ne rappelle en aucune façon les mystérieux contrastes chers au grand magicien. Ce n'est pas non plus Velazquez qui avait appris à notre peintre cette simplification toujours croissante dans la composition et l'harmonie de ses portraits; dès ses débuts, il avait montré cette sobriété extrême des accessoires et des costumes qui permet de reporter et de concentrer toute l'attention sur le visage de ses modèles.

De même, dans le choix de ses sujets, Ter Borch est resté bien hollandais. Sans s'égarer jamais en ces compositions académiques qui ont séduit la plupart de ses contemporains, il regarde autour de lui et il ne peint que ce qu'il voit. Aussi, comme exactitude, comme sincérité, il n'est pas de témoignages plus précieux que ceux qu'il nous a laissés sur la haute société de son époque. S'il n'a pas créé le genre dans lequel il s'est rendu célèbre, il y a excellé. Les émules qu'il y compte sont cependant redoutables. Sans recourir, comme Pierre de Hooch, aux jeux variés de la lumière; sans chercher, comme le fait Vermeer de Delft, à composer certaines harmonies rares ou à faire vibrer quelques tons éclatants, c'est par les moyens les plus simples que Gérard se distingue de ses rivaux. Un seul parmi eux, Metzu, a mérité de lui être comparé. Mais si, au Salon carré du Louvre, à les juger par deux tableaux voisins, on peut hésiter entre eux, il ne faut pas oublier que l'œuvre de Metzu est pour lui d'une supériorité presque exceptionnelle. Ter Borch, au contraire, — et il avait précédé Metzu — en a produit bien d'autres de valeur au moins égale, sans même parler de cette variété, de cette souplesse de talent qui, à côté de ses *Conversations*, lui ont permis de peindre à la fois la *Famille de l'émouleur*, la *Rixe* et le *Congrès de Munster*.

La perfection chez Ter Borch est constante et complète. Pour savoir ce que vaut chez lui la science du dessin, cette science accomplie dont a si bien parlé Fromentin, « cet art qui se plie au caractère des choses, ce savoir qui s'oublie devant les particularités de la vie », regardez ces deux esquisses que nous empruntons à la collection de l'Albertine, esquisses enlevées d'un trait si sûr et qui semble si plein d'abandon que Watteau seul nous paraît avoir eu, en face de la nature, autant d'élégance et de décision. Et quand vous aurez admiré ces

qualités, notamment dans le charmant croquis que le Louvre doit à la libéralité de M. His de La Salle (n° 224), ou dans les remarquables crayons que possède le Musée Teyler, voyez dans les tableaux du maître ce qu'une étude poussée plus avant y ajoute encore de finesse, de pénétrante et intime expression.

Comme son dessin, sa couleur et son exécution sont bien à lui; exécution incomparable qui fait que sous son pinceau les moindres objets deviennent intéressants. Pour quiconque est sensible à ce que vaut l'art de peindre, c'est un sujet d'émerveillement toujours renouvelé que l'examen prolongé des œuvres de Ter Borch. Le mot trop prodigué de perfection reprend avec lui toute sa signification; seul il peut embrasser tout ce qu'il entre de qualités diverses dans son talent, leur complexité et leur union si harmonieuse qu'il serait difficile d'en signaler une qui prédomine. Cet ensemble de qualités, nous le retrouvons dans toutes les productions de notre peintre, notamment dans ce délicieux *Concert* du Louvre, dont l'habile et consciencieux burin de M. Gaujean a mis sous les yeux de nos lecteurs une traduction aussi fidèle que charmante. On ne serait pas embarrassé pour citer dans l'histoire de l'art des peintres de plus haut vol, plus libres dans leurs allures, plus nobles dans leurs visées; on n'en découvrirait aucun d'un talent aussi équilibré, aussi accompli, aussi exigeant pour lui-même. Sans impatience, sans fatigue, d'un pas toujours égal, Ter Borch marche droit au but. Il l'atteint toujours parce qu'il sait exactement ce qu'il veut et qu'il le dit d'une manière excellente. Sans prétendre que les sujets soient chose indifférente, nous nous intéressons à ceux qu'il a traités : fussent-ils encore plus modestes, ils ne cesseraient pas de nous captiver, tant il y a mis de science et de vie.

Cette expression de la vie est chez lui si pleine et si exquise que, non content d'admirer ses œuvres, bien des écrivains et Goethe tout le premier¹ ont cherché, à côté de leur mérite d'art, ce qu'elles pouvaient suggérer d'anecdotes plus ou moins romanesques. Ter Borch ne saurait être responsable de ces belles imaginations. Après lui, chez Netscher, son élève, et chez ses indignes imitateurs, les Mieris, les Lairese et les Van der Werff, ces intentions littéraires seront appuyées, soulignées à satiété. Artistes médiocres, ceux-ci ne pensent pas pouvoir être compris à demi-mot. Ils veulent qu'on leur sache gré de tout l'esprit qu'ils croient avoir, et c'est avec un luxe de

1. Dans ses *Affinités électives*.

commentaires injurieux pour le spectateur qu'ils lui expliquent lourdement, gauchement toutes leurs finesses. Ter Borch n'a pas besoin de recourir à ces expédients. Ses œuvres se suffisent, et quand on les compare à celles de ses successeurs, on voit trop bien qu'après avoir si puissamment contribué à l'éclat de l'École Hollandaise, il a été l'un des rares survivants de cette riche floraison qui allait disparaître avec lui.

ÉMILE MICHEL.





ETUDES

SUR

LE MEUBLE EN FRANCE

AU XVI^e SIÈCLE.

(SEPTIÈME ET DERNIER ARTICLE ¹.)

LE LIT.



Le lit mériterait toute une histoire. C'est le meuble traditionnel et sacré de la famille; témoin et confident de la naissance, du mariage, de la mort, il entend le premier cri de l'homme et son dernier soupir; il rappelle toutes les joies, toutes les douleurs; il donne le repos et l'oubli. Nos ancêtres du xvi^e siècle l'entouraient d'une sorte de vénération, comme s'il eût gardé quelque chose de la sainteté du mariage et du respect de la mort; on le faisait bénir par le prêtre, on le conservait pieusement, on le décorait de son mieux. Le grand seigneur dans ses « pompeuses courtines à l'impériale », le bourgeois dans sa « couchette à pilliers taillés en Hercules », comme le paysan « couché sur le costé en son lict bien clos et terrassé », chacun voulait un lit commode, pimpant, et de bonne mine. Gilles Corrozet lui dédie un de ses meilleurs blasons :

Lict delicat, doux et mollet,
Lict de duvet si très douillet,
Lict de plume tant bonne et fine,
Lict d'un coutil blanc comme un cigne...
Lict dont le chevet est si doux
Qu'il semble que ce soit veloux,

1. Voy. *Gazette des Beaux-Arts*, 2^e période, t. XXXII, p. 139, 218, 361; t. XXXIII p. 312; t. XXXIV, p. 52, et t. XXXV, p. 26.

Quand on y prent un bon repos...
 Lict dont les draps (come on demande)
 Sentent la rose et la lavande...
 O lict le parement des chambres,
 Lict d'honneur, plein de toute joye;
 Beau lict encourtiné de soye
 Pour musser la clarté qui nuict;
 Lict qui attendz la trouble nuict
 Affin qu'on se repose et couche;
 Lict soustenu en une couche
 Ouvrée de menuiserie,
 D'images et marqueterie.
 Lict très gentil tant qu'il peult estre;
 Lict benit de la main du prebstre...
 O lict pudique, ô chaste lict,
 Ou la femme et le mary cher
 Sont jointz de Dieu en une chair;
 Lict d'amour saint, lict honorable,
 Lict somnolent, lict venerable.....

Partager son lit avec quelqu'un est un honneur que François I^{er} faisait à Bonnivet, Charles IX au comte de La Rochefoucault, Henri IV à d'Aubigné, François de Guise au prince de Condé, son prisonnier. Entre gens bien élevés, c'est une formule de politesse courante : « Dormez-vous seul en ce lit-là? demande un gentilhomme à un autre. — Ouy, monsieur, et si davantage vous vous trouvez tard en ce quartier, vous me ferez une grande faveur d'en disposer comme du vôtre ¹. »

Dans l'étiquette de la cour, le lit est le siège de cérémonie où se font les réceptions officielles. La femme en grand deuil doit garder le lit pendant un nombre déterminé de jours, pour recevoir les visites de condoléance : « Madame de Charrolois, fille du ducq de Bourbon, son père estoit trespasé, incontinent qu'elle sceut sa mort, elle demeura en sa chambre six semaines, et estoit toujours couchée sur un lit couvert de drap blanc ² de toile et appuyée d'orilliers... quand

1. Dialogues de Duez.

Et quand viendra que tu seras au lict...
 Si auprès de toy est couché quelque home,
 Tiens doucement tous tes membres a droyt
 Alonge toy et garde à son endroyt,
 De le fascher alors aucunement.

(Des bonnes mœurs et honnestes contenances,
par PIERRE BROE. Lyon, 1555.)

2. Les princesses ont porté le deuil en blanc jusqu'au commencement du xvi^e siècle.

madame estoit en son particulier, elle n'estoit point toujours couchée, ni en une chambre ¹. »

C'est encore dans son lit que l'accouchée, parée de ses plus belles toilettes, reçoit ses premières visites. Chez les bourgeoises parisiennes, ces réceptions ont un éclat et un entrain particuliers : le lit est pompeusement paré, la chambre parfumée, le dressoir garni de sa vaisselle étincelante, les tables servies. A l'entour se tiennent les parentes, les voisines, les amies, plus richement vêtues les unes que les autres ; et tout ce monde boit, mange, fait de la musique et caquette à qui mieux mieux, si bien qu'on appelait ces réunions des *caquetoires*, et que le *Recueil général des caquets de l'accouchée* a fourni la matière de tout un volume ².

Le lit a une place d'honneur dans la chambre, près de la cheminée et le chevet adossé au mur. D'un côté, il est séparé de la cheminée par la chaire réservée aux matrones et aux vieillards ; de l'autre, on ménage un passage pour la ruelle, entre le lit et le mur en retour d'équerre. Autant que possible, le lit est placé à main droite, quand on regarde la cheminée ; nos bons aïeux, fort amoureux du confort, quoi qu'on en dise, trouvaient avec raison plus commode, quand on est au lit, de s'accouder du côté droit pour regarder dans la chambre, et de se retourner du côté gauche pour descendre dans la ruelle. « Aulcuns desirent le lict estre au costé droit, comme c'est le meilleur », dit Philibert de l'Orme ³ qui recommande de « ne pas ériger les cheminées des chambres au milieu des faces desdites chambres ⁴, mais de les tirer plus à costé (plus d'un côté que de l'autre), pour donner espace et largeur suffisante à la place du lict et de la chaire qui doit estre auprès, et un aultre petit espace pour la ruelle. Telle largeur doit estre communément de neuf pieds pour le moins aux chambres moyennes qui ont vingt à vingt-deux pieds de large, et de dix pieds à celles de vingt-quatre ⁵ ». C'est-à-dire qu'en donnant à la couchette une largeur de 1^m,50, par exemple, il reste 60 centimètres pour la chaire et 90 centimètres pour la ruelle dans les chambres moyennes.

Il faut distinguer la *couche*, la *couchette*, le *lit de camp* et le *lit de parement* : « Quand les lits ne portoient que six pieds de long, sur

1. Alienor de Poitiers, les *Honneurs de la Cour*.

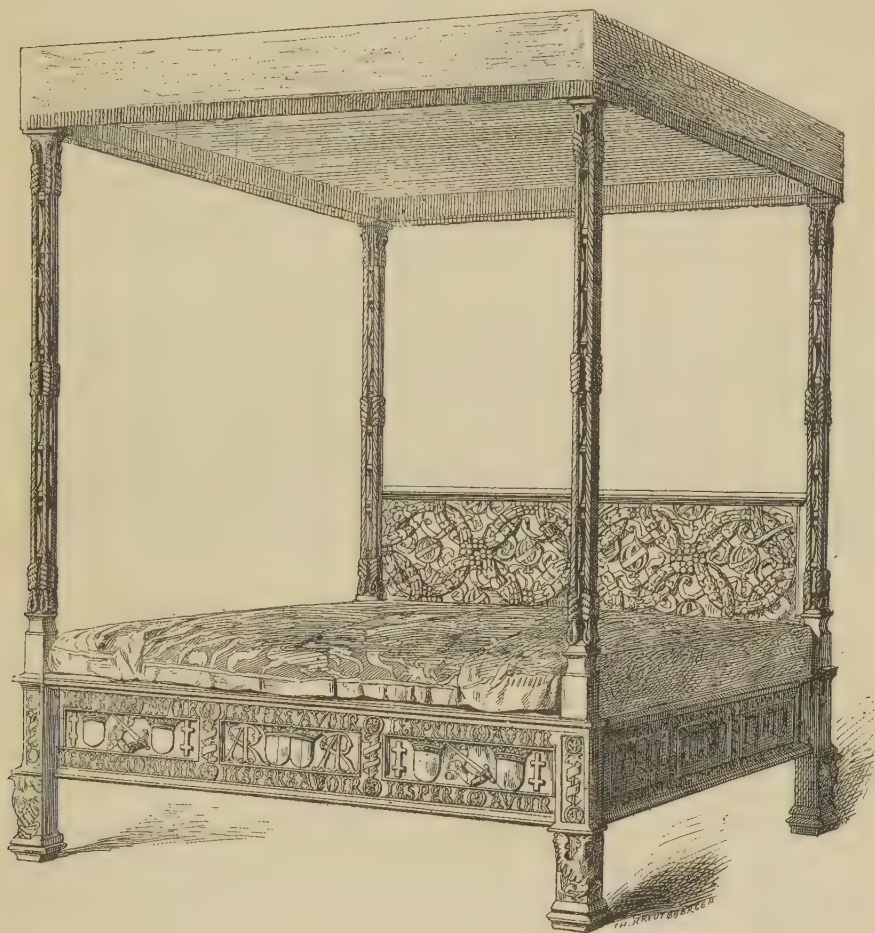
2. Les *Caquets de l'accouchée*, éd. 1833.

3. *Arch.* IX, 260.

4. Pour les *Salles*, au contraire, il recommande de les placer au milieu.

5. *Id.*, *ibid.*

autant de large, dit Sauval parlant des lits du ^{xv}^e siècle, on leur donnoit simplement le nom de couchettes; mais lorsqu'ils étoient de huit pieds et demi sur sept et demi, ou bien de onze sur dix, ou de



LOUIS XII. — LIT DU DUC ANTOINE DE LORRAINE.

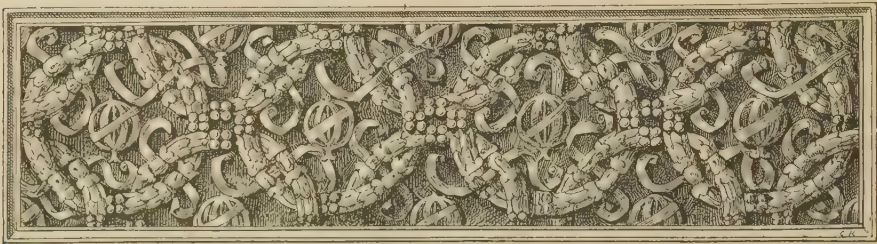
(Musée lorrain, à Nancy.)

douze sur onze, en ce cas-là on les appeloit des couches ¹. » Claude Gouffier possède dans sa chambre, à Paris, « une couche de boys de noyer a marqueterie, à l'imperialle, et une couchette de boys de noyer en marqueterie de pareille façon que la précédente, aussy à l'impe-

1. Sauval, t. II, p. 280. — Du Fail dit que, « du temps qu'on portoit souliers à la poulayne », les lits avoient « trois toises de long et neuf pieds de large ». (*Propos rustiques*, t. VI.)

riale ¹ ». Car les deux meubles sont généralement pareils, sauf que la couchette est plus petite; la nuit elle sert à coucher un enfant de la maison, un serviteur ou une dame de compagnie; le jour elle fait l'office de canapé ou de lit de repos.

Le lit de *camp*, *lectus viatorius* ², est le lit de voyage à une place; légèrement construit, pouvant se replier, se briser, et d'un démontage facile; on l'emporte quand on va aux champs pour quelques jours : — « Ung liect de camp de boys, mis en deux malles de cuyr (*Inv. de Ravestain*, 1527); — ung boys de liect de camp ou la Roine couchoit, faict en courbe par-dessus (*Inv. du château de Nérac*, 1569); — boys de liect de camp brisé ou non brisé (*Statuts de 1580*); — un



CHEVET DU LIT DU DUC ANTOINE DE LORRAINE.

(Musée lorrain, à Nancy.)

boys de liect de camp de noyer, carré, les pilliers cannelez dorez, garny de ses crochets de fer » (*Vente Gouffier*, 1572). — Quelques-uns de ces lits sont luxueusement décorés; François I^{er} fait présent à Henri VIII d'Angleterre d'un « riche liect de camp estant sur champ de veloux cramoisy, remply de grans ruyseaulx a feuillages d'or gectant fruit de petites perles, de liayson de grosses perles » ³, qui lui avait coûté 13,500 livres. Quelquefois on dresse le lit de camp dans la chambre; il remplace alors la couchette : « Deux bois de liect de camp servant journellement en la chambre de madame » (*Inv. Marguerite d'Autriche*, 1523).

Le lit de *parement* est le lit officiel qui ne sert qu'aux grands jours, pour les couches, les deuils, les réceptions de cérémonies, etc. : « Liect de parement, a womans childbed, or a great sparver bed that serves only for show, or to set out a roome (Cotgrave). Un appartement de luxe

1. Vente Gouffier, en 1572.

2. Nicot, d'après Budé.

3. Comptes des Batim. Roy., II, 267 et 404.

comporte toujours une chambre d'apparat, avec ses meubles et le lit de parement magnifiquement décorés, le tout inhabité le plus souvent et ne servant que pour la montre. Chez les princes, le lit de parement est protégé par une balustrade : « Aux lits des roys et princes, on met communément tout à l'entour, de petits baleustres, ou aultres ornements en façon d'appuy, qui sont de trois pieds de haulteur, et deux ou trois aultres loing du lict, afin que l'on n'en puisse approcher. Ce qui doit estre à propos du Ode (dais ou pavillon) qu'on met par-dessus le lict royal, auquel on accommode quelquefois des seconds rideaux de toille d'or, ou d'autre matière, ainsi que leur Majesté le requiert ¹ ».



TRAVERSE DU LIT DU DUC ANTOINE DE LORRAINE.

(Musée lorrain, à Nancy.)

Pendant toute la durée des grands deuils, le lit de parement est garni d'étoffes noires. Le lit de deuil de Louise de Lorraine se compose de « sept pantes fond et doulcier, quatre quantonnières, parade et soubassement de velours noir, trois rideaulx de damas noir, ung dais de velours noir, garny de six pentes et sa queue, le tout chamarré de passemens, franges et crespine d'or et d'argent, quatre pommes garnyes de mesme » (*Inv. de Chenonceaux*).

De tous les meubles du xvi^e siècle qui sont parvenus jusqu'à nous, le lit est le plus rare ; à ce point que le musée de Cluny n'en possède qu'un seul et que les plus grandes collections publiques et privées en sont dépourvues. Nous verrons tout à l'heure que déjà, vers la fin du siècle, le lit de bois sculpté commence à disparaître, remplacé par le lit d'étoffe sans bois apparent. Or, que faire des vieux lits démodés ? Le coffre, l'armoire, la table, le dressoir, une fois passés de mode, pouvaient, à la rigueur, servir dans les chambres hautes ; au pis aller on les léguait à l'Église qui les plaçait dans la sacristie. Mais le lit, meuble encombrant, trop vaste pour les chambres d'amis, inutile à la maison comme à l'Église, d'une construction fragile et d'une con-

1. Phil. de l'Orme, *Arch.* IX, p. 260.

servation précaire, était condamné fatalement à s'en aller pourrir dans le galetas. C'est donc un hasard si quelques spécimens ont échappé à la ruine. En étudiant les transformations du lit, de Louis XII à Henri IV, nous signalerons au fur et à mesure les rares monuments de ce genre qui ont été recueillis.

LOUIS XII — FRANÇOIS I^{er}. — Au début du siècle, le lit, ainsi que tous les autres meubles, est encore gothique d'esprit, de forme et d'ornement. On a vu naguère au palais de l'Industrie un lit de cette époque¹ ou plutôt une *alcove* provenant du château d'Argenteuil (Orne). Cette boiserie, portée sur une estrade élevée de deux marches, comprend deux côtés à angle droit surmontés d'un dais. L'un de ces côtés est formé de petits panneaux de menuiserie, l'autre de panneaux et de montants sculptés; les ornements, comme ceux du dais à clochetons, sont fouillés avec une grande délicatesse.

La boiserie d'Argenteuil n'est pas un *lit de justice*, comme on l'a prétendu, mais une alcôve destinée à renfermer un lit ordinaire, avec sa ruelle et ses armoires. Au château d'Angers, la « chambre du petit retrait du Roy (René) » renfermait « une couchette de bois toute enchassillée (entourée d'une boiserie à panneaux), sur laquelle a unes armoire (des armoires) de boys pour mettre le harnois (les habits) du roy... item, au-devant des armoires, un rideau d'estamine blanche² ». Cette description s'applique exactement à la boiserie d'Argenteuil : les panneaux d'un des côtés devaient servir pour former des armoires ou placards pris dans l'épaisseur du mur³; ils étaient recouverts d'un rideau, ce qui explique l'absence de toute sculpture de ce côté. On suspendait le ciel et les courtines au plafond du dais, suivant la mode en usage à la fin du xv^e siècle et dans les premières années du xvi^e.

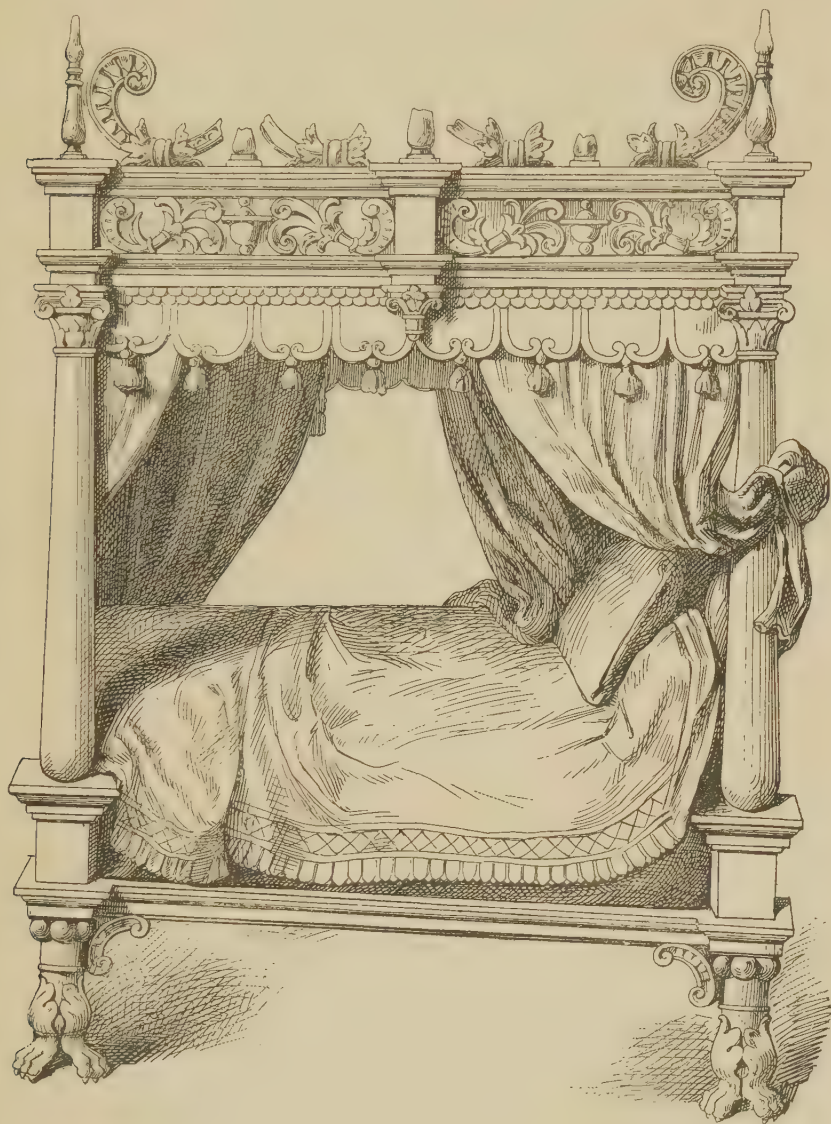
Le lit de la Renaissance n'a point d'alcôve; il est isolé, indépendant; le châssis à colonnes et à ciel porte lui-même sa garniture. Les châlits de *parement* sont peints et rehaussés d'or, les colonnes dorées ou enveloppées d'étoffe; les garnitures sont faites de soie, de velours, de tapisserie ou de cuir doré : — « Ung chaslit, bastons et deux carreaux (oreillers), garnys de cuir doré; ung chaslit painct d'or et d'azur, garny d'écarlate rouge; une couche à gros pilliers dorez

1. Appartenant à M. le comte de Courtivron et gravé dans le *Magasin Pittoresque*, XV. Au palais de l'Industrie, le lit avait été mal remonté.

2. Inv. du château d'Angers, 1471-72.

3. Voir ce que nous avons dit précédemment à l'article de l'*Armoire*.

(*Inv. de Gaillon*); — huict bastons de lict servans à deux lictz de can (camp), les quatre couvertz de satin broché, et les autres quatre couvertz de drap d'or, satin cramoisi et satin blanc; deux pommes



FRANÇOIS 1^{er}. — LIT D'APRÈS UN BAS-RELIEF DE L'ÉGLISE DE BROU.

d'argent, chascune une boucle dessus et troys soulleils dorez, pour servir à tendre pavillon de lictz (*Inv. de Charlotte d'Albret, 1514*) ; — pilliers de boys estans audiet lict, painctz de rouge et dorez » (*Inv. Marguerite d'Autriche, 1523*).

Parmi les lits de cette période, le plus remarquable par son extrême rareté, la richesse de sa décoration et l'illustration de son origine, est sans contredit le lit d'Antoine duc de Lorraine, conservé au musée de Nancy. Ce remarquable monument vient du château de Vaudémont. Transporté à Nancy vers 1837, exposé en vente chez un marchand d'antiquités, amené à Paris et acheté par le Gouvernement pour le Garde-Meuble, le lit du duc Antoine, en vertu d'un prêt de l'État, est enfin rentré au palais ducal, en 1872. Le châssis mesure 2^m,31 de long, sur 2^m,19 de large. Les trois traverses rectangulaires se divisent chacune en trois panneaux allongés, qui sont ornés d'écus aux armes et aux chiffres d'Antoine et de Renée de Bourbon sa femme, et entourés d'une frise portant la devise *IESPERE AVOIR*; tous ces ornements sont sculptés dans le bois. Le chevet de forme carrée s'élève à 71 centimètres au-dessus du châssis; il offre une composition compliquée de couronnes entrelacées, de sphères et de banderolles également sculptées. Quatre colonnes sont placées aux angles; elles sont formées d'un fût cantonné dans toute sa longueur de quatre cordes avec des nœuds aux extrémités et au milieu. La corniche du dais et la garniture ont disparu. Le lit est doré, le fond du chevet peint en vermillon et damasquiné d'or. L'ensemble de ce beau meuble est d'une grande richesse et du meilleur goût. Le mariage d'Antoine de Lorraine et de Renée de Bourbon ayant eu lieu en 1515, la construction du lit doit remonter à cette année ou à l'année suivante ¹.

Les lits ordinaires conservent la décoration gothique, « les bastons tortisiez, le dossiel ouvré à panneaux de menuiserie et à crête (*Inv. de Pierre Jaquot*, 1523) ²; — un grant lict de boys de noyer, ouvré à cordelières, angelotz et lyons » (*Marché de Gatien Gillier*, 1516).

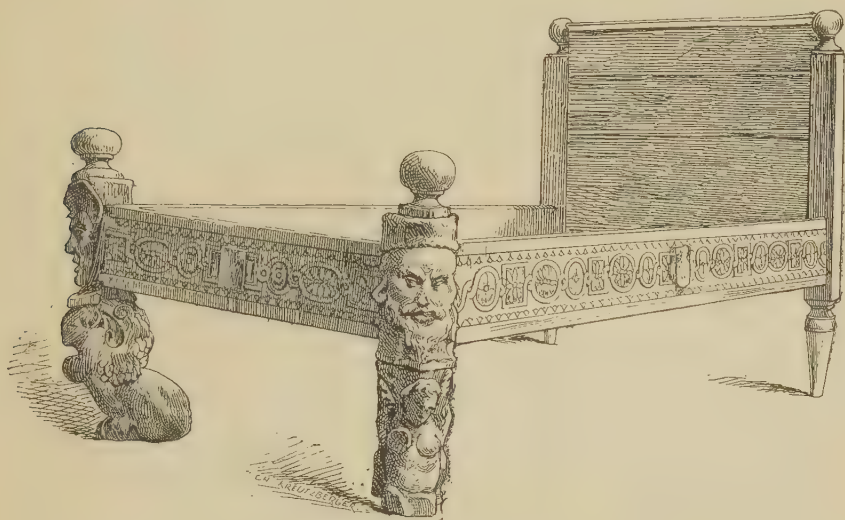
Deux estampes au trait, qui paraissent de la main de Du Cerceau ³, représentent, l'une, un lit d'une décoration somptueuse, vu de face, enfermé dans une sorte d'alcôve à dais soutenu par des pilastres à fuseaux et à bases prismatiques; l'autre, un lit plus simple vu latéralement, dont le châlit à médaillons, très élevé au-dessus du sol, porte des colonnes et des balustres finement travaillés; sur la frise de la galerie supérieure, on lit : *MVLTA RENASCENTVR QVE* (*sic*) *NVNC CECIDERE*, 1535.

1. Ces détails sont empruntés à la savante notice de M. Léon Germain, Caen, 1885. La photographie nous a été obligeamment communiquée par M. L. Wiener, conservateur du Musée.

2. Publié par M. Albert Babeau.

3. Collection Foulc.

HENRI II — HENRI IV. — Vers la fin du règne de François I^{er}, on avait déjà commencé à remplacer les colonnes de lit par des cariatides : — « Une couchette de bois de noyer à six pieds de long, quatre pieds de large, à pilliers tournez à hommes saulvaiges (*Inv. Raoul de la Faye*, 1544) ; — une couche de boys de chesne à pilliers taillez à Hercules (*Inv. Charles Cornu*, 1545) ¹. La mode des cariatides fut très en faveur sous Henri II, sans cependant détrôner les anciennes colonnes et les balustres ; le lit du roi au palais des Tournelles, tel qu'il



HENRI II. — COUCHETTE.

(Collection de M. le Bon d'Yversen.)

figure dans la planche de Tortorel et Perissin, est surmonté d'un pavillon porté par quatre termes à gaine. Du Cerceau a dessiné plusieurs lits, la plupart à balustres, dont quelques-uns, d'une invention bizarre, ne paraissent pas avoir jamais été exécutés. Les jolies vignettes du Petit-Bernard, fournissent de nombreux exemples de lits à cariatides ; elles indiquent également les diverses façons de disposer les ciels, les pentes, et de relever les courtines.

Ces garnitures sont parfois si dispendieuses que le lit lui-même devient un accessoire ; le sculpteur et le menuisier arrivent en seconde ligne et se subordonnent aux convenances du brodeur. En 1559, Raoulland Vaillant, un des maîtres-menuisiers les plus renommés de Paris, très employé aux travaux du Louvre, s'engage

1. Comm. par M. le Bon Pichon.

vis-à-vis du sieur de Vassé « à faire bien et deuement le grand chalit du lit, avec les armes dudit sieur, et ce de pareille grandeur et largeur que est le ciel faict par le brodeur d'iceluy sieur de Vassé, lequel ledit Vaillant a vu et a dit estre propre à iceluy chalit, estant de la grandeur d'iceluy; ensemble faire les graveures (sculptures) et moulures d'iceluy ¹ ».

Marie-Stuart, dont tout le mobilier venait de France, avait emporté en Écosse une trentaine de lits magnifiques, les uns de velours vert, incarnadin, violet, cramoisi, écarlate, violet brun; les autres de drap d'or, de satin rouge, bleu, jaune et blanc, ornés de chiffres, de fleurs, de feuilles de houx, de broderies d'or, avec franges, crépines et cannetilles d'or et d'argent. Chacun avait son nom, le lit de la *Chasse du roi*, des *Travaux d'Hercule*, des *Phénix d'or*, le lit *Souviennne vous en*, etc. ².

A Paris, chez Claude Gouffier, grand écuyer de France, un des lits de parement est en « velours blanc brodé d'argent aux devises du feu roy Henry »; un autre en « damas cramoisy à deux grandes espées de grand escuyer, les oreilletz de velours cramoisy garnys chacun d'un passement d'or »; le ciel de lit « à l'imperialle a cinq pommes de boys dorez, garnyes de leurs pleumaches ».

Comme on le pense bien, ces splendeurs ne sont pas l'affaire du petit bourgeois, ni même du gentilhomme de province, qui se contentent de serge, de toile ou de drap. Jehan de Caxoo, gentilhomme de Pau (1557), couche dans « ung liet garny de toile peincte ». Jehan de Charmolue, de Noyon, possède « un chalit faict en coffre, là ou il couche, plus la paillasse, matras couvert de futenne, deux linceulx (draps de lit) des plus délyés, le plumion (édredon), la couverture verde, le loudier (grosse couverture) à la turque qui est de thoille de cotton peincte, les rideaulx avec le pavillion, le tout orangé et accoustré en broderye, avec le traversier et oreiller garny ». Quant aux serviteurs de la maison, ils ne sont pas trop mal partagés : la vieille servante couche dans un « chalit avec le lit de plume, traversin, couverture tannée, couverture de tapisserie, les matras et une paire de linceulx moyens ³ ».

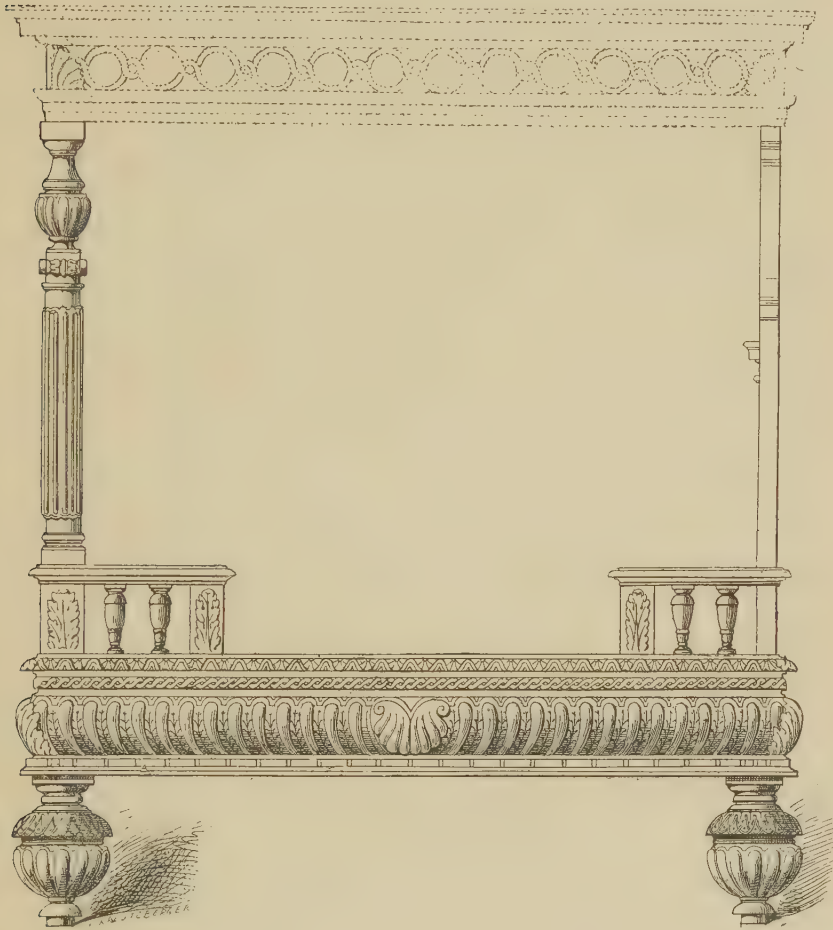
Sous Charles IX, la menuiserie parisienne renonce peu à peu aux cariatides monumentales, pour revenir aux colonnes qui masquent moins les garnitures, les rideaux et doubles rideaux ou cus-

1. Comm. par M. le Bon Pichon.

2. *Inventaire de Marie-Stuart*, Édimbourg, 1863.

3. Comte de Marsy, *Mobilier d'un gentilhomme Noyonnais*.

todes¹. Ces colonnes sont tantôt unies ou cannelées, tantôt taillées en formes de balustres ou de fuseaux allongés et plus ou moins décorées de sculptures : — « Quatre pilliers de bois de lict d'ébène, garnys de huict boëstes d'argent avec leurs verges de fer ; quatre colonnes de



LIT EN BOIS DE CHÊNE.

(Musée de Quimper.)

gecz (jais) fermant à viz » (*Inv. Catherine de Médicis*); ces colonnes ou balustres devaient se composer de plusieurs pièces en enfilage, reliées ensemble par une tige ou verge de fer ; — « une couche et une couchette, chascune à dossier et à pilliers tornez à vase par le bas, et

1. « Tirez-moy ma custode que j'essaye à reposer », dit Charles IX mourant à son premier médecin (P. DE L'ESTOILE).

les costez goderonnez » (*Marché de Jacques Remard, M^{re} menuisier de Paris, 1566*) ¹. Chez maître Ponce Jacqueau (sic), sculpteur et architecte du roi, la couche et la couchette sont « de boys de noyer à bas dossier, à pillier tornez, cannelez et par bas à piramye (pyramide) renversée » (*Inv. de Ponce Jacqueau, 1570*) ².

On rencontre encore dans le commerce un assez grand nombre de ces quenouilles de noyer, sans sculpture pour la plupart, mais fort délicatement tournées. Le lit du musée de Cluny, qu'on a longtemps attribué au règne de François I^{er}, bien qu'il date de Charles IX, offre un modèle très riche de quenouilles formées de bagues, de gaines, de vases et de balustres superposés. Un modèle aussi élégant, mais d'un profil différent, existe à la Diana de Montbrison qui conserve quatre quenouilles et la traverse antérieure du lit d'Urfé provenant du château de la Bâtie ³. Une couchette dont les quenouilles ont été tronquées fait partie de la collection de M. Chabrières-Arlès; elle porte la date de 1583, les armes des Béranger de Sassenage et vient du château de Treminis, près de Grenoble ⁴. Une autre couchette, ayant appartenu au sieur d'Yversen, qui fut ambassadeur de Henri II, se trouve encore à Gaillac, chez M. le baron d'Yversen.

On remarquera dans tous ces lits, comme dans ceux de Du Cerceau et de Henri II au palais des Tournelles, la grande élévation de la couche au-dessus du sol. C'était une mesure d'hygiène, de propreté et de sécurité tout à la fois; le lit devait être « haut terrassé », suivant le mot de Noël du Fail, et, pour l'enjamber, on se servait d'un marchepied volant qu'on glissait sous la couche pendant le jour. Parfois le marchepied lui-même formait un coffre. L'ancien lit du château d'Usson, qui passe pour avoir servi à Marguerite de Valois, repose sur des boules de 62 centimètres de haut et les amateurs d'historiettes n'ont pas manqué de rapporter à cette occasion l'aventure du jeune galant que la reine faisait, dit-on ⁵, cacher sous son lit pendant les inspections de Canillac, le gouverneur du château.

Le Musée de Quimper conserve un lit de chêne à colonnes unies surmontées d'un vase, qui offre cette particularité que les traverses à godrons sont surmontées d'une petite balustrade ou galerie à jour,

1. Comm. par M. le baron Pichon.

2. *Id.*

3. Nous devons la photographie de ce lit à M. Beluche, photographe à Montbrison.

4. Ce lit a subi quelques restaurations. Les vases qui surmontent les colonnes sont modernes.

5. *Divorce satyrique.*

interrompue de chaque côté pour permettre de monter aisément dans le lit ¹.

Signalons, à titre de singularité, un des lits du château de Nérac « peint en noir poli, les colonnes faictes en bastons rompus, le dossier de mesme et les lozanges ou carreaux remplis de petit enfans faicts en cuivre esmaillé » (*Inv. du château de Nérac*, 1569). Cette disposition bizarre n'est pas sans analogie avec certains lits du xvii^e siècle qui nous viennent du Portugal.

Avec Henri III, le luxe des lits continue de plus belle. Voici le lit de Jacques Malingre, avocat au Parlement de Paris en 1579 : « La couche à pilliers tournez, enrichie de taille (sculpture) bronzée; les colonnes cannelées de boys de Brésil, les pans enrichiz de marqueterie de fleurs avec deux pièces de jaspe et une roze d'ébeine et d'ivoyre au millieu à chacun des deux pans » (*Marché de Symon Hardouyn*, 1579) ².

En même temps, les garnitures deviennent encore plus importantes; on veut des ciels et doubles ciels, des pentes et doubles pentes, des rideaux et des bonnes grâces avec « deux oreillers de satin en broderie afin de soustenir les bras sans peine ³ ». C'est une lutte entre le tapissier et le huchier, lutte dans laquelle le tapissier gagne chaque jour du terrain et finit par détrôner son concurrent. Bientôt le lit ne sera plus qu'un bâtis invisible dont les colonnes seront dissimulées au moyen de *chaussettes* ou de *fourreaux* et les traverses disparaîtront sous une enveloppe de velours ou de soie : — « Ung lict de réseuil (guipure) d'or, d'argent et de soye, quatre fourreaux pareils pour les colonnes; ung lict de damas blanc garny de franges d'or, les bonnes grâces et le soubassement de velours incarnat et jaune, quatre chosettes pour les pilliers; les artebois dudict lict couvertz de damas blanc. » (*Inv. Catherine de Médicis*, 1589.)

Chez le bourgeois parisien et dans la province, la colonne et le balustre apparents persistent encore. On remplace les garnitures ruineuses par des broderies sur fond de serge ou de drap, que les femmes font elles-mêmes sans l'intervention du brodeur ou du tapissier. Il n'est pas rare de trouver chez les marchands des fragments de pentes ou de rideaux anciens brodés à la main, par petits carreaux

1. Gravé dans l'*Art architectural en France* de M. Eug. Rouyer. Nous saisissons cette occasion de remercier le savant architecte et l'habile dessinateur des indications qu'il a bien voulu nous fournir.

2. Communiqué par M. le baron Pichon.

3. *Isle des Hermaphrodites*.

d'un goût parfait, qui portent souvent des devises ou des monogrammes.

A partir de Henri IV, le lit de bois sculpté a vécu. En 1602, Jacques Lallemand de Nancy est chargé de faire pour le palais ducal « un *lit de repos* de noyer, façon d'Italie, à quatre colonnes et deux layettes qui se tirent l'une par devant et l'autre par le pied, fermé tout à l'entour de panneaux ¹ ». Mais le lit véritable n'est plus l'œuvre du menuisier ni du sculpteur; c'est le triomphe du tapissier, un monument d'étoffe, de broderie et de passementerie, dont le lit du maréchal d'Effiat, au Musée de Cluny, peut à peine donner une idée.

. . .

Ici se termine la série des études que nous avons entreprise dans la *Gazette des Beaux-Arts*.

En commençant ce travail, nous n'avons pas eu la pensée d'écrire l'histoire du meuble français de la Renaissance; un programme de cette envergure dépassait le cadre d'une revue. La place nous était mesurée, comme il convient; il fallait se borner à quelques tableaux détachés, pouvant se prêter aux coupures d'une publication périodique. Et puis, le lecteur a bien voulu nous accompagner jusqu'ici; serait-il d'humeur à nous suivre plus loin? Sa longanimité a des bornes, et la politesse, — d'accord avec la prudence, — commande de ne pas les atteindre, mais de rester quelque peu en deçà.

Nous avons choisi le *coffre*, le *dressoir*, l'*armoire*, la *table* et le *lit* comme étant les modèles types, les mieux caractérisés, ceux qui donnent l'idée la plus complète à la fois de la vie privée et de l'art contemporains.

Le but de ces études a été d'abord d'appeler l'attention sur un art peu connu, de faire la part légitime de la France, et de revendiquer pour nos artistes l'honneur de ces créations pleines de grâce et de bon sens, trop souvent attribuées à nos voisins.

Mais le meuble n'est pas seulement un objet d'art et d'élégance, appelé à décorer la salle; c'est avant tout un objet utile, qui a sa destination pratique dans la vie de tous les jours. Nous avons voulu le faire connaître à ce second point de vue qui se confond, ou plutôt qui se confondait jadis complètement avec le premier. Expliquer

1. Comptes du palais ducal.

l'usage du meuble, son rôle dans l'intimité, sa raison d'être, est le corollaire indispensable d'un examen technique, industriel, esthétique.

Cette double étude, nous l'avons commencée ici et ailleurs ¹; nous nous proposons de la continuer dans un volume, où nous pourrons lui donner les développements nécessaires. Aux articles déjà parus dans ce recueil, nous joindrons des notices complémentaires et des illustrations inédites, un travail sur l'histoire et le caractère comparé de chacune de nos grandes écoles françaises, des recherches nouvelles sur la corporation des huchiers, etc.

Avant la Renaissance, le meuble n'a pas de nationalité bien déterminée, les spécimens sont fort rares et la géographie impossible. Avec le xvr^e siècle, les modèles deviennent de jour en jour plus abondants, chaque école prend un caractère individuel et se fait une place. L'histoire du meuble en France ne commence véritablement qu'au xvi^e siècle et, de ce jour, nos maîtres affirment leur éclatante supériorité.

Nous n'avons pas la prétention d'écrire cette histoire. Le Dictionnaire de Viollet-le-Duc s'arrête précisément au début de la Renaissance; nous voulons essayer sous une autre forme d'en reprendre la suite et de le prolonger d'un siècle. Notre seule ambition est de recueillir des matériaux pour l'historien de l'avenir qui écrira un jour le livre d'or de l'industrie française.

EDMOND BONNAFFÉ.

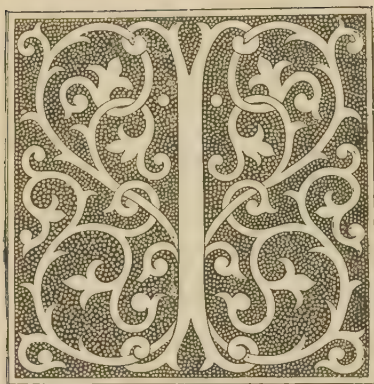
1. Voir l'*Histoire du mobilier*, Gazette XV, 2^e pér. 1877; l'*Art du bois*, Art, 21 décembre 1879; *Bois sculptés de la collection Spitzer*, Gazette XXV, 1882. — M. de Champeaux vient de résumer dans un travail clair et précis (le *Meuble*, 1885) l'histoire générale du meuble depuis l'antiquité jusqu'à nos jours.



L'ART DANS LES FLANDRES

AVANT LE XV^e SIÈCLE.

(PREMIER ARTICLE.)



IL y a vingt-cinq ans, en 1861, que nous avons commencé notre ouvrage, nous disait M. le chanoine Dehaisnes. Lorsque, trois ans plus tard, nous en faisons connaître le plan et le but à M. le marquis de Laborde, directeur des Archives de l'Empire et auteur des *Ducs de Bourgogne*, il nous disait avec un sourire bienveillant, mais un peu sceptique : « — Il faudra bien du « temps pour trouver, compiler, transcrire et imprimer cet immense « ensemble de documents, bien du temps et bien des dépenses. Votre « ouvrage paraîtra-t-il jamais ? »

Par cette réponse d'un savant qui faisait peut-être un retour sur lui-même, car il avait pour habitude de débiter dans ses livres par la fin sans avoir le plus souvent le loisir d'en écrire le commencement, M. le chanoine Charles Dehaisnes nous permet d'apprécier le temps, les démarches, les recherches et les travaux nécessités par la publication des trois importants volumes dont nous transcrivons les titres en note ¹. Car ce n'était pas une petite affaire de compiler les archives des maisons princières, des villes, des abbayes, des églises et des

1. *Documents et extraits divers concernant l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut, avant le xv^e siècle*, 2 vol. in-4^e.

Histoire de l'Art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut avant le xv^e siècle, 1 vol. in-4^e, par M. le chanoine Dehaisnes. Quarré éditeur, Lille, 1886.



André Beauneveu, peintre

Œuvre de la collection

POTRAIT DE JEAN DUC DE BERRY

(Miniature d'un manuscrit de la Bibliothèque Royale de Bruxelles)

Gazette des Beaux-Arts

Imp. Eudes

établissements hospitaliers qui sont compris dans ce qui était jadis la Flandre, l'Artois et le Hainaut.

Le nomenclature en est des plus respectables et celle des pièces qui y sont contenues aurait eu de quoi effrayer le chercheur le plus résolu, s'il l'eût connue avant de se lancer dans son entreprise. M. le chanoine Charles Dehaisnes doit en éprouver le vertige aujourd'hui, comme le fait celui qui, après avoir gravi sans trop s'en préoccuper, les spirales de l'escalier d'une haute tour, arrivant sur sa plate-forme, regarde en bas, et s'aperçoit soudain du vide qui se creuse sous ses yeux. Ainsi, au cours de l'énumération des pièces examinées dans chaque dépôt, de France ou de Belgique, nous en trouvons tout d'abord 13,000 pour la seule Chambre des comptes de Lille. Et ce n'est qu'une unité dans l'énumération ! Il est vrai que là M. l'abbé Dehaisnes était chez lui, les archives du Nord étant alors confiées à sa garde. Mais les autres !

Il ne prétend pas, d'ailleurs, que tout est inédit dans ce qu'il publie, et le marquis de Laborde, dans ses *Ducs de Bourgogne*, M. Jules Houdoy, dans la *Halle échevinale de Lille*, dans la *Céramique Lilloise*, dans la *Tapisserie de Haute-Lisse*, dans la *Tapisserie de la conquête de Tunis* : livres dont la *Gazette des Beaux-Arts* s'est jadis occupée ; Douet d'Arcq dans les *Comptes de l'argenterie*, MM. J.-J. Guiffrey et Pinchart dans l'*Histoire de la tapisserie*, M. Léopold Delisle, enfin, dans les *Mandements et actes divers de Charles V*, et ailleurs, ont publié en France des pièces que l'on retrouve dans les *Documents et extraits divers*.

Il en a été de même pour la Belgique où des pièces se trouvent disséminées dans des livres ou dans des revues inconnus chez nous, et inaccessibles même pour nous lorsqu'elles sont écrites en langue flamande. Celles-là, M. l'abbé Dehaisnes les a traduites, pour les intercaler avec les autres dans son recueil. Nous nous trouvons posséder ainsi, grâce à lui, une masse de documents, la plupart inédits, et qui, lorsqu'ils ne le sont pas, se trouvent égarés dans un grand nombre de livres français et étrangers. Nous n'avons pas besoin d'insister : à ceux qui aiment la besogne toute faite, une mine est ouverte et pour ainsi dire exploitée. Ils n'auront qu'à mettre en œuvre les matériaux que pour eux on a rangés en bel ordre et même soigneusement étiquetés, car ceux-ci sont classés suivant la succession des dates ; chaque pièce portant, en outre, un titre sommaire qui figure encore abrégé en tête de la page où il est imprimé. Mais ce n'est pas tout. Après un trop court glossaire de certains mots qui ne se trouvent ni dans Du Cange, ni dans Roquefort, ni dans Laborde

et M. Victor Gay, et ils n'y sont pas tous, M. l'abbé Dehaisnes a dressé deux tables, dignes et même indispensables compléments de cette énorme réunion de documents. Une « table des matières » qui indique les pays, les hommes, les monuments et les choses; une « table des noms des artistes et des fournisseurs d'objets d'art » dont le titre dispense de toute explication. Notons que ces deux tables se trouvent dressées deux fois, et différentes chaque fois : d'abord à la suite des deux volumes de « Documents », puis à la fin du volume d'« Histoire ».

Avec leur aide, le travailleur pourra aisément trouver parmi la masse des documents mis sous sa main ceux qui l'intéressent : inventaires, testaments, ordonnances, paiements concernant la peinture, la sculpture, l'orfèvrerie, la tapisserie, la vitrerie, etc., en même temps que les villes où ces choses ont été faites et les personnes qui les ont exécutées ou pour qui elles l'ont été.

Il y a de tout, on le voit, dans ces deux volumes de *Documents et extraits divers*, qui comprennent des pièces allant de l'année 636, où il est question de saint Éloi orfèvre, jusqu'à l'année 1405, date du riche inventaire de Marguerite de Flandre. Aussi quiconque voudra s'occuper de l'Histoire de l'Art dans le nord de la France devra-t-il y recourir. L'auteur ne s'est pas fait faute de le faire le premier. Mais à côté du livre qu'il a écrit sur « l'histoire de l'art dans la Flandre, l'Artois et le Hainaut », les trois provinces qui sont le champ de ses recherches, que d'autres livres on pourrait faire avec tout ce qu'il a dû laisser de côté!

Il y aurait de larges contributions à apporter aux glossaires de la langue des arts au moyen âge : architecture, ameublement, orfèvrerie, armes et costume. L'auteur l'a fait dans une certaine mesure : mais que de termes nous avons notés en lisant, la plume en main, ses deux volumes de documents, termes latins et français habillés à la flamande, qui pour nous sont encore inexplicables! Nous en avons cherché quelques-uns, au hasard, dans le *Glossaire* de Du Cange, et quelle n'a pas été notre surprise de trouver que plusieurs de ceux-là même avaient été trouvés, dès le xvii^e siècle, précisément dans les textes que M. l'abbé Dehaisnes vient de publier pour la première fois. On reste confondu devant l'immensité des recherches et des lectures de ce simple trésorier de France. Mais aussi on regrette qu'en un temps où toutes les archives étaient encore conservées, il n'ait pas songé à faire la besogne où tant de nous s'appliquent aujourd'hui à l'aide d'instruments imparfaits.

L'histoire des mœurs trouverait aussi à glaner, moins parmi les comptes de dépenses que parmi les testaments de prêtres, de bourgeois et de bourgeoises dont M. l'abbé Deshaines nous a donné de nombreux extraits. Nous y voyons que la bourgeoisie du Nord, comme les gens de la noblesse, possédait une vaisselle qu'elle divisait entre ses héritiers; vaisselle dont le fond était toujours un assortiment de hanaps soit d'argent, soit de madre, c'est-à-dire de bois avec ou sans pied, garnis d'argent, que l'on distribuait même à ses exécuteurs testamentaires. La pièce que l'on rencontre le plus souvent avec les hanaps, est le drageoir accompagné de sa cuillère qui s'appelle louche dans la plupart des documents. La salière est rare à rencontrer; encore plus rares les fourchettes : nous n'en trouvons que deux en 1350. Des écuelles, des lampes d'argent d'un poids léger, vers la fin du xiv^e siècle, des couteaux, des ceintures de soie ou de laine garnies d'or ou d'argent, et munies parfois de ce qu'on y suspendait : couteau, porte-clefs et aumonière; des coussins pour garnir les meubles et les « banquiers » que l'on accrochait à leur dossier, se retrouvent dans tous les testaments. Malheureusement pour ceux qui voudraient connaître par le menu le mobilier de la bourgeoisie du xiv^e siècle, M. l'abbé Dehaisnes a borné le plus souvent ses extraits à ce qui était l'objet de ses recherches, c'est-à-dire à ce qui pouvait présenter un caractère d'art.

Parfois on lègue ses habits. Ainsi fait, en 1269, une comtesse de Flandre pour ses robes neuves et vieilles; mais un chanoine de Douai, en 1309, lègue les pièces d'armure qu'il avait rapportées d'Italie; tandis qu'un chapelain perpétuel de la cathédrale de Cambrai laissait à ses héritiers, en 1373, tout un assortiment de coiffures de fer : chapeau, heaume, huvette, avec gorgerins, cottes de fer, etc. Des coiffures de fer, des gorgerins et un auqueton, fût-il de Rome, étonnent plus chez des chanoines que chez des bourgeois, qu'on ne peut appeler paisibles dans ce xiv^e siècle si troublé et au milieu des remuantes cités du Nord. Aussi n'en existe-t-il guère qui n'ait aussi des armes à transmettre à ses héritiers. Une veuve de bourgeois, en 1365, lègue à son beau-frère celles de son mari; un boulanger de Douai, en 1390, à son filleul une armure complète. C'était plus que cela que possédait, en 1367, un marchand cirier de Douai, qui vendait aussi des épices; d'après son inventaire qui nous montre qu'il était en outre amplement pourvu de vaisselle d'argent et de bijoux, d'habits et de linge, de batterie de cuisine et de meubles, qui n'étaient pas tous des coffres. En outre d'un cheval il avait de bons écus monnayés

et de bonnes créances. Cet épicier était un personnage important.

Enfin un imagier, qui n'était autre d'ailleurs que le sculpteur en titre de Philippe de Bourgogne, Jean de Manreville, qui exécuta la tombe de Charles V dans la cathédrale de Rouen et qui commença les travaux de la Chartreuse de Dijon, pendant lesquels il mourut, en 1389, possédait aussi une armure. Nous le savons parce que son seigneur et maître l'acquit afin de la donner à son canonnier en titre, qui était avant tout un fondeur.

Puisque nous parlons d'armes, citons immédiatement l'inventaire de Raoul de Nesles, connétable de France, fait en 1302. Ses armes offensives et défensives et les harnais de ses chevaux y sont décrits avec quelques détails qui permettent de se rendre compte de ce qu'était l'adoubement d'un chevalier à cette époque de transition entre le vêtement de mailles et le vêtement de plates. Nous y voyons que le cuir intervint d'abord pour certaines pièces que, sur les effigies tumultueuses, l'on croirait de fer tout d'abord, et qui plus tard en furent faites.

Il en est de même dans le très important inventaire du comte de Flandre, en 1322, où toutes les pièces de ses adoublements, de lui et de ses montures, sont détaillées avec soin ainsi que la mention de leur lieu d'origine, France ou Italie.

En 1342 la transformation est accomplie, ainsi que le montre un compte d'armures fournies à l'hôtel d'Artois pour différents personnages.

A côté des armures de guerre, d'autres comptes nous indiquent quel luxe le duc de Bourgogne, Philippe le Hardi, déployait dans celles d'apparat. En 1374, un orfèvre lui fabrique en argent un bassinet avec son camail et la garniture de l'épée; un autre lui livre la courroie de vermeil de son heaume et une ceinture d'armes : cette ceinture d'orfèvrerie, épaisse et riche, que nous montrent les monuments de la fin du xiv^e siècle.

Enfin un compte de 1301, relatif aux peintures exécutées sur les armes, les harnais, les écus et les étendards d'un tournoi est un témoignage du faste déployé dans ces fêtes.

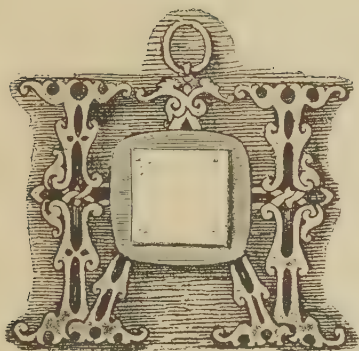
ALFRED DARCEL.

(La fin prochainement.)



LES DESSINS D'ORNEMENTS DE HANS HÖLBEIN

LE JEUNE¹.



ns Holbein le jeune vient de fournir la matière d'un très bel ouvrage qui arrive fort à propos ; à l'heure où tant de bonnes volontés se confédèrent pour élever le niveau des industries d'art en leur offrant les plus purs modèles, il était bon de réunir en un glorieux faisceau les dessins d'ornements d'un des plus illustres aïeux

de l'art décoratif. Ce recueil apprendra à ceux qui l'ignorent qu'un maître de la peinture peut, sans déroger, dessiner pour le ciseleur ou le verrier, pour le facteur d'orgues ou le maçon. Holbein a été à la fois le plus fier portraitiste et l'ornemaniste le plus délicat de son temps. C'est un exemple à imiter et il est à souhaiter que, suivant de si nobles traces, les maîtres du pinceau ne dédaignent plus de collaborer avec les divers corps de métier.

MM. Boussod et Valadon, qui multiplient avec une si louable activité leurs belles publications, ajoutent à leur collection les *Dessins d'ornements de Hans Holbein*, magnifique ensemble de fac-similés en photogravure, précédé d'une excellente notice biographique par M. Édouard His, le savant directeur du Musée de Bâle, l'homme

1. *Dessins d'ornements de Hans Holbein*, fac-similés en photogravure ; texte par M. Édouard His, Paris, Boussod, Valadon et C^{ie}, 1886, gr. in-folio. Sur papier de Hollande, imprimé à 250 exemplaires numérotés.

aujourd'hui le mieux informé sur les moindres faits et gestes du grand maître. Aussi ne doit-on pas s'étonner si M. His, dépassant hardiment l'étude de Holbein, envisagé comme ornemaniste, a saisi cette occasion de refaire la biographie du maître et de redresser bien des erreurs échappées à ses devanciers et propagées de par le monde.

La partie la plus nouvelle de cette préface, si substantielle en sa brièveté, concerne les premiers travaux du plus précoce des maîtres. Par de rigoureux rapprochements de dates, par d'ingénieuses déductions et surtout par des comparaisons lumineuses, M. His arrive à faire la part des œuvres d'une authenticité douteuse et de celles dont la paternité est indiscutable. On comprendra la délicatesse d'une pareille tâche, si l'on songe qu'il est de mode de donner à Holbein à peu près tous les portraits du *xvi^e* siècle qui se trouvent en Angleterre : « A une exposition nationale de portraits, organisée à Londres en 1866, soixante-trois morceaux figuraient attribués à Holbein, parmi lesquels neuf seulement étaient authentiques. La proportion est la même pour la galerie royale de Hampton-Court, où la critique sérieuse a réduit à deux les vingt-sept originaux prétendus du maître. »

M. His ne montre pas moins de sagacité à propos de la célèbre Madone de la famille Meyer qui a suscité, en 1871, le fameux duel entre Darmstadt et Dresde, prétendant l'une et l'autre à la possession de l'unique original. Il explique fort bien comment le tableau de Darmstadt, maltraité par des restaurateurs barbares qui s'étaient fait un devoir d'italianiser la beauté un peu germanique de la Vierge, a dû pendant longtemps céder le pas à la belle copie de Dresde, exécutée avant cette maladroite restauration et remarquable par une proportion plus harmonieuse entre l'architecture et le groupe des personnages.

M. His fournit encore des présomptions, sinon des preuves, en faveur d'un voyage d'Holbein en Lombardie, dans les années 1517-18. Le point de départ de sa séduisante argumentation est le portrait de Boniface Amerbach (1519) : « Le progrès, par comparaison avec les portraits de 1516, est tel que l'on s'étonnerait avec raison que Holbein, occupé de travaux vulgaires dans la petite ville de Lucerne ¹,

1. Il était employé à décorer de peintures la façade et l'intérieur de la maison de l'avoyer Hertenstein, maison malheureusement détruite en 1824 pour faire place à une nouvelle construction. A peine laissa-t-on, au moment de la démolition, le temps nécessaire pour copier ces précieuses peintures.



MODÈLE DE CAINE DE POIGNARD.



MODÈLE DE GAINÉ DE POIGNARD.

(Dessins de Hans Holbein le jeune, au Musée de Bâle.)

soit arrivé à une si grande perfection, si l'on ne voulait pas admettre qu'il ait profité de la proximité de la Lombardie pour y faire une excursion plus ou moins longue et y étudier les œuvres de Léonard de Vinci et de son école. L'influence de ces maîtres se reconnaît non seulement dans ses portraits, mais plus encore dans ses tableaux historiques et religieux. On constate même, dans quelques-uns, certains détails d'architecture dont il ne peut avoir vu les modèles qu'en Lombardie. »

Avant d'accompagner le maître en Angleterre, l'auteur de la notice examine avec quelque attention ces séries de dessins pour la gravure sur bois qui, comme il le dit avec raison, « firent peut-être plus pour la popularité du nom de Holbein que ses tableaux d'église et ses portraits » et dont les plus belles furent taillées par un graveur incomparable, Hans Lützelbürger, malheureusement enlevé en 1526 par une mort prématurée. C'est pour lui que Holbein composa les quatre-vingt-onze illustrations de l'Ancien Testament, les Simulacres de la Mort, l'Alphabet de la Mort et quelques dessins dont les gravures sont devenues extrêmement rares, entre autres, deux estampes inspirées de l'esprit de la Réforme, représentant l'une le trafic des indulgences, l'autre le Christ, considéré comme la vraie lumière (*Christus vera lux*).

Les troubles provoqués par les luttes religieuses dans la cité de Bâle déterminent Holbein à quitter la Suisse et à se rendre en Angleterre, sur le conseil et avec les chaudes recommandations d'Érasme. En envoyant à son cher Thomas Morus deux de ses portraits, l'auteur de l'*Éloge de la folie* réclame pour son peintre la puissante protection du chancelier. Morus répondit à cet appel, reçut Holbein de la façon la plus hospitalière et se fit peindre par lui ainsi que toute sa famille. Alors commence, avec la rapide vogue du maître, cette brillante suite de portraits exécutés en Angleterre, à peine interrompue par de courtes excursions à Bâle. C'est sans doute vers 1536 qu'Holbein est nommé officiellement peintre du roi dont les nombreux mariages fournirent à son activité une large carrière. Épouses et fiancées, Anne de Clèves, Jane Seymour, Christine de Danemark, sont peintes à l'envi par le maître bâlois.

Malgré les sollicitations de ses compatriotes, malgré un contrat passé entre le bourgmestre et le conseil de la ville et le cher citoyen Hans Holbein, auquel ils accordent une rente perpétuelle de cinquante florins « en considération de sa célébrité comme peintre et de son expérience en matière d'architecture et autres », les libéralités

d'Henri VIII retiennent le maître en Angleterre. Sans parler des travaux antérieurs pour la compagnie allemande du Steelyard, qui le chargea de décorer son Guildhall de peintures allégoriques, « le nombre des portraits qu'il fit à cette époque doit avoir été très considérable. Il avait l'habitude de commencer par fixer les traits de ses modèles au crayon sur papier. Il y notait les couleurs des yeux, des cheveux, des vêtements; c'est d'après ces esquisses et ces données qu'il peignait ses portraits, sauf probablement à les achever en face du modèle. La bibliothèque royale de Windsor contient quatre-vingt-cinq de ces esquisses, et beaucoup se trouvent éparées dans les collections et dans les musées du continent ». Ces travaux se poursuivirent jusqu'à la mort du maître, enlevé par la peste en 1543.

Le peintre et l'illustrateur sont bien connus, l'ornemaniste l'est moins. C'est celui-ci que les éditeurs du nouveau livre nous font pleinement apprécier dans une suite de planches exécutées avec une telle perfection qu'elles tiennent presque lieu des dessins originaux. Le talent incomparablement souple de Holbein s'y présente sous les faces les plus diverses; tout ce qui peut se prêter aux ingénieuses fantaisies de l'art décoratif est heureusement abordé. Le magnifique album de MM. Boussod et Valadon nous offre tour à tour des esquisses pour peintures sur verre; des projets de décoration d'autels; les belles compositions destinées aux volets de l'orgue de la cathédrale de Bâle; différentes scènes de la Passion du Christ encadrées de motifs d'architecture conçus dans le style exubérant que Holbein adoptait de préférence pour les vitraux; nombre d'écussons, d'armoiries (entre autres, de Petrus Fabrinus d'Augsbourg, recteur de l'Université de Bâle en 1523), de marques d'imprimeurs (celle surtout du célèbre Froben), de monogrammes; un calendrier portatif en forme de cylindre indiquant les signes du zodiaque, les mois et les jours; des modèles de reliures, d'écrits, de gaines, de poignards ou de coutelas; des croquis de bijoux de toute espèce, pendeloques, croix en or, médallions, anneaux, bracelets, chaînettes et de morceaux d'orfèvrerie, de surtouts de tables, de hanaps, de coupes, parmi lesquelles l'admirable pièce exécutée pour Jane Seymour, ainsi décrite dans un document royal de 1625, autorisant le duc de Buckingham et d'autres lords à se faire délivrer certains bijoux de la couronne : « *Item a faire standing Cupp of Goulde, garnished about the Cover with eleaven Dyamonds, and two poynted Dyamonds about the Cupp, seaventeen Table Dyamonds and one Pearle Pendent uppon the Cupp, with theis Words bound to obey and serve, and H and I knitt together; in the Topp of the Cover the Queens*

*Armes, and Queen Janes Armes boulden by twoe Boyes under a Crowne Imperiall, weighing Threescore and five ounces and a half*¹. » Enfin des projets d'œuvres plus importantes : la décoration des façades de la maison *Zum Tanz* (à la danse) à Bâle, et d'une maison à pignon (Au Louvre); le dessin de la cheminée monumentale destinée au palais royal de Bridewell, dans le style épuré de la Renaissance, avec le chiffre de Henri VIII, dont Horace Walpole, dans ses *Anecdotes of painting in England*, parle ainsi : « J'ai un grand dessin de Holbein pour une magnifique cheminée; je n'en connais pas de pareil »; acquis par le Musée Britannique pour trente-deux guinées à la vente Richardson (1842); et le projet pour le couronnement de l'Arc de Triomphe élevé par les marchands allemands du Steelyard à l'occasion du mariage d'Anne de Boleyn avec Henri VIII et de son entrée solennelle à Londres le 31 mai 1533: sorte de Parnasse avec Apollon et les Muses et une fontaine à deux vasques d'où jaillissaient, suivant les chroniqueurs d'alors, des flots de vin du Rhin.

Cette longue quoique incomplète énumération montre assez l'incroyable souplesse et la variété inépuisable du génie décoratif de Holbein. Déjà, du reste, dans ses tableaux, l'amour de l'accessoire ornemental se manifestait par le soin particulier qu'il donne aux motifs d'architecture, aux détails du mobilier, aux particularités intéressantes du costume. Développé à Bâle par les commandes de Froben et de ses confrères, en Angleterre par les goûts de magnificence luxueuse de Henri VIII et de sa cour, cet instinct d'ornemaniste se traduit en fantaisies de toute espèce, toujours appropriées à la matière de l'œuvre projetée, toujours marquées du sceau de la plus délicate et de la plus exquise imagination. Cet augsbourgeois émigré de Bâle en Angleterre semble souvent un lombard ou un florentin du meilleur temps. Seul de tous les Allemands il a bu aux sources vives de la Renaissance.

Nous donnons ici divers échantillons de cet art fin et grandiose qui descend des splendeurs de la plus riche architecture aux moindres caprices de l'orfèvrerie, d'un ensemble monumental à une breloque de bijoutier : l'esquisse lavée au bistre pour le volet gauche de l'orgue

1. « Item, une belle coupe d'or sur pied garnie autour du couvercle de onze diamants, et de deux diamants en pointe autour de la coupe, de dix-sept diamants en table et un pendant de perle sur la coupe, avec ces mots *bound to obey and serve* et H et I entrelacés; au sommet du couvercle, les armes de la reine et les armes de la reine Jane tenues par deux enfants sous une couronne impériale; pesant soixante-cinq onces et demie. »

de la cathédrale de Bâle (hors texte); d'un côté l'empereur Henri II, fondateur de la cathédrale, de l'autre sa femme Cunégonde; entre les deux personnages, on voit une partie de la cathédrale en une perspective libre qui augmente l'effet pittoresque. (Au Musée de Bâle, où sont conservés aussi les deux volets peints sur toile en camaïeu, mais fort endommagés.)

Le monogramme HA en forme de médaillon, le centre offrant une pierre fine (à l'encre de Chine, Musée Britannique).

Un nielle avec arabesques inscrites dans un carré (à l'encre de Chine, Musée de Bâle).

Une gaine de poignard ornée de feuillages sur fond noir avec la date 1529 sur un cartouche (à la plume, Musée de Bâle).

Une autre gaine de poignard, croquis au trait. Dans le compartiment supérieur, le jugement de Paris; au-dessous, Thisbé se perçant le sein à la vue du cadavre de Pyrame; dans le troisième compartiment, Vénus debout devant une niche cintrée en coquille, avec l'Amour qui, les yeux bandés, tend son arc; dans le quatrième, un buste en médaillon; l'extrémité inférieure est formée par une tête de bélier (à l'encre de Chine, Musée de Bâle).

Deux croquis de frises au trait : enroulements de feuillages, de sirènes, avec têtes de dragons, mascarons, etc. (à l'encre de Chine, Musée de Bâle).

CHARLES EPHRUSSI.



REVUE MUSICALE



OMME nous nous occupons exclusivement ici des œuvres musicales qui intéressent l'art à un degré marqué ou se recommandent à l'attention du public par les réelles jouissances que leur audition procure à tous, amateurs éclairés ou autres, nous avons rarement à prendre la parole. La musique traverse une phase dangereuse de son évolution : il semble vraiment que la spirituelle boutade de Théophile Gautier soit sur le point de devenir l'expression d'une vérité courante ; pour peu que cela continue, la musique sera le plus désagréable de tous les bruits. Des artistes de talent se jettent de gaieté de cœur dans la cacophonie ; dévorés d'ambition pour leur art, ils rêvent de lui tout asservir. A quoi bon la peinture, la poésie et même le langage articulé, si les sons peuvent à la fois dépeindre, émouvoir et instruire ? Il n'est pas jusqu'à la philosophie et l'histoire qui ne leur semblent avoir trouvé dans la musique un mode d'expression d'une éloquence achevée. De cette erreur funeste, deux hommes de génie ont presque fait une vérité ; c'est là ce qui perd la plupart de nos jeunes compositeurs : ils ne jurent que par Berlioz et Wagner. L'engouement est tel qu'on ne veut même pas entendre ceux qui protestent contre cet exclusivisme au nom de l'indépendance de l'art et de la liberté de pensée et d'expression sans laquelle il ne peut se former de véritable artiste, l'histoire est là pour le dire.

M. Saint-Saëns est un des rares musiciens de notre époque qui n'aient pas voulu subir le joug commun ; il recueille aujourd'hui le prix de sa courageuse résistance. La symphonie qu'il vient de faire entendre aux concerts du Conservatoire est à proprement parler une œuvre de maître et telle que personne, même Brahms, n'en a écrit depuis Mendelssohn et Schumann. — Je laisse de côté les œuvres symphoniques de Berlioz, imaginations prodigieuses d'un artiste exceptionnel, qui est et restera toujours en dehors des classiques. — Cette symphonie n'est pas absolument nouvelle, puisqu'on l'a entendue à Londres en 1883 et depuis, je crois, en Allemagne ; mais c'était une nouveauté pour les habitués du Conservatoire, et certains n'ont pas été peu surpris, malgré leur estime pour l'œuvre connue de M. Saint-Saëns, de voir que nous possédions en France un maître de mérite transcendant : les artistes le savent depuis longtemps. L'éminent compositeur de l'opéra *Henri VIII*, des pièces symphoniques, le *Rouet d'Omphale*,

la *Danse macabre*, de quantité de concertos, de mélodies et d'œuvres de musique de chambre, est en même temps un virtuose de premier ordre; cette qualité, loin de rehausser son mérite aux yeux du vulgaire, était plutôt défavorable à l'appréciation de sa juste valeur; nous sommes ainsi faits que nous ne comprenons pas qu'on puisse avoir un grand talent dans des genres différents. Les moins crédules doivent être maintenant convaincus du contraire, et d'ailleurs le cas de M. Saint-Saëns n'est pas exceptionnel, on en connaît de nombreux exemples sans remonter plus haut que Mozart et Beethoven.

La symphonie en *ut mineur* de M. Saint-Saëns (c'est la 3^e de l'auteur) est divisée en deux parties; néanmoins, elle renferme en principe et en fait les quatre mouvements traditionnels et dans l'ordre accoutumé : le compositeur, est-il dit dans une analyse succincte de l'œuvre, que l'on a mise entre les mains de tous les assistants, « le compositeur a cherché par ce moyen à éviter, dans une certaine mesure, les interminables reprises et répétitions qui tendent à disparaître de la musique instrumentale ». Comme l'usage s'est introduit depuis quelque temps de ne pas faire certaines reprises, même dans les œuvres des plus grands maîtres, quand elles nuisent incontestablement à l'effet d'ensemble, je ne vois pas trop l'utilité de cette nouvelle disposition. Condensée en deux morceaux, une symphonie semble fatalement plus longue qu'en quatre, et puis on y perd le droit de bisser au moins l'un des morceaux, ce qui eût été une véritable satisfaction pour les admirateurs du bel adagio écrit par M. Saint-Saëns.

Nous ne suivrons pas la notice analytique dans ses développements; si elle est fort utile à l'auditeur, le lecteur de ces lignes ne trouverait aucun profit à savoir que tel motif ou tel développement, que nous ne pouvons lui faire entendre, est dans tel ton, passe dans tel autre, et affecte certaines dispositions rythmiques qui en modifient le caractère expressif; l'on sait que la même pensée musicale peut être une source de larmes ou de rires : le ton fait la chanson. Au surplus, nous étions tous d'accord au Conservatoire pour reconnaître que cette symphonie n'avait nul besoin du secours des commentaires écrits. D'un bout à l'autre, elle est d'une clarté parfaite; les motifs ont une carrure qui les impose tout d'abord à la mémoire; l'on n'a aucune peine à les suivre à travers les transformations magnifiques que l'art et la science du compositeur leur fait subir. L'adagio, nous l'avons dit, est une page d'inspiration superbe, hors de pair dans les œuvres contemporaines; il produit une très grande émotion; pour nous qui avons la faiblesse de tenir à ces choses, c'est la partie capitale de l'œuvre et, encore une fois, les plus grands maîtres l'eussent signé avec orgueil.

M. Saint-Saëns, qui professe d'ailleurs l'art sans épithète, se montre ici comme toujours le continuateur des classiques; il tient pour bon ce qui a été écrit de Bach à Beethoven, mais cette admiration rétrospective ne le conduit nullement à une imitation servile. La science instrumentale, l'harmonie même ont fait des progrès dans cette seconde moitié du siècle, il ne veut pas les ignorer. Pour exécuter sa symphonie, l'orchestre du Conservatoire a dû renforcer certains des pupitres et mettre à sa disposition des instruments qui d'ordinaire ne participent pas à l'exécution des

symphonies : le piano, l'orgue, le contrebasson, le tuba et les cymbales. Le public, habitué depuis Berlioz aux formes hétéroclites de certains de ces instruments et à leurs étranges sonorités n'avait pas à être surpris, et du reste, le parti extraordinaire que M. Saint-Saëns a su tirer de ses nouveaux collaborateurs, ne pouvait que leur rallier tous les suffrages; les voilà dès à présent admis dans cette grande maison du Conservatoire, que l'on accuse à tort d'être obstinément fermée aux idées nouvelles et même aux simples progrès de la technique instrumentale.

L'auteur de *Patrie* nous semble être également de l'école du bon sens; M. Paladilhe fait de son mieux, sans parti pris, sans engouement pour un système quelconque et en s'efforçant de mettre à profit toutes les découvertes dont s'enorgueillit l'art moderne. Son œuvre commande le respect comme toute œuvre de bonne volonté où se révèlent une conscience d'artiste et les ambitions les plus nobles. Il est manifeste que le beau drame de M. Sardou avait vivement frappé son imagination. De fait, on ne saurait inventer un sujet plus propice au développement traditionnel de l'opéra; Meyerbeer et Verdi l'eussent accueilli avec enthousiasme, et sans demander aucun changement notable, car l'action s'enchaîne et les personnages se groupent suivant la poétique qui leur était chère. L'amour, la jalousie, la haine y sont exprimés à tour de rôle par la voix des solistes auxquels viennent se mêler à propos les masses chorales des comparses dont l'intervention toujours justifiée par les événements amène de grandes explosions vocales, couronnement rationnel des différentes scènes de l'ouvrage.

Cette justice rendue à la puissante création de M. Sardou, je crois que les grands compositeurs dont je viens de citer les noms eussent prié l'auteur du drame de ne pas s'occuper du livret de *Patrie*. M. Sardou, très naturellement pénétré de la valeur de ses écrits, ne pouvait pas les immoler de ses propres mains; comment exiger de lui qu'il transformât en *monstres* d'opéra, — c'est le terme consacré, — les belles phrases françaises tombées de sa plume? Un autre devait se charger de cette pénible besogne. L'on a choisi pour la remplir M. Louis Gallet. J'estime au plus haut point le talent de M. Gallet, mais à mon sens, ce n'était pas l'écrivain qui convenait au labeur imposé; il est lui-même de trop bonne race comme littérateur et comme poète pour consentir certaines défaillances de langage qui s'imposent fatalement au librettiste désireux de bien servir un musicien.

M. Paladilhe a beaucoup perdu à ne pas avoir sous la main quelque descendant de Scribe façonné aux « Bonheur extrême, Moment suprême », sur lesquels tant d'inspirations exquises se sont librement envolées. Placée entre un poète soucieux de ses vers et un dramaturge peu disposé à ralentir par des fadaises littéraires l'action et l'enchaînement de son drame, la muse de M. Paladilhe a dû cruellement souffrir. A moins d'être à la fois le poète et le musicien de ses œuvres, comme l'ont été Berlioz et Wagner, il n'est guère possible de donner pleine carrière à l'expression musicale sans porter atteinte aux droits du poème : l'art ne s'accommode pas de contraintes, la musique surtout, cet art le plus indépendant de tous et qui, semblable à l'Esprit, souffle où il veut. Dans l'opéra de *Patrie*, si estimable en soi, on a pleine conscience que la musique s'est faite l'humble servante du drame;

servante fidèle, à coup sûr, empressée, prompte à épouser les passions de son maître, mais on aimerait à l'entendre plus souvent élever la voix pour son propre compte, car c'est elle après tout sur qui doit porter l'intérêt. L'impression qui résulte de cette interversion des rôles est que l'on assiste à la représentation d'un gros mélodrame, et pour notre compte, nous trouvons que cette transformation du sujet n'est pas à son avantage; nos émotions étaient plus vives et moins complexes quand on donnait, sans musique, le drame de *Patrie* à la Porte Saint-Martin. M. Paladilhe fera bien, à l'avenir, de se garder des collaborateurs trop illustres, à moins qu'il n'aille les chercher parmi les morts : avec ceux-là un musicien de talent, comme lui, n'a pas à se gêner; il peut montrer librement le fond de son âme, personne ne vient réclamer au nom des convenances littéraires.

Bien monté, bien chanté, l'opéra de *Patrie* fournira certainement une brillante carrière, et ce sera justice, car toutes nos critiques n'empêchent pas que ce soit un beau spectacle. L'administration de l'Académie de musique n'a rien épargné; on admire beaucoup la mise en scène; le ballet est charmant et M^{lle} Subra mériterait qu'on l'appelât sylphide si l'expression n'était bien démodée. M. Lassalle donne de la voix, une voix très sonore, d'un bout à l'autre de son terrible rôle, sans défaillir un instant : cette puissance extraordinaire est presque de l'art; c'est tout au moins l'art qui convient à notre époque où l'on ne sait plus chanter. M^{lle} Krauss, dont l'organe est moins résistant, ne comptera pas cette création au nombre de ses meilleures : l'éminente cantatrice est du reste mal servie par son rôle; le personnage de Dolorès est absolument antipathique du fait de M. Sardou et M. Paladilhe n'a pas réussi à lui concilier l'indulgence du public.

Je n'ai rien à ajouter à ce que j'ai dit dans la *Chronique* de l'*Egmont* de MM. A. Wolf, A. Millaud et Salvayre représenté à l'Opéra-Comique. Au surplus, cette œuvre mal venue a-t-elle déjà cessé de vivre. Les hommes de talent qui l'avaient procréée n'en mourront pas de chagrin; si le succès leur a manqué cette fois, ils savent que le public n'en reste pas moins bien disposé en leur faveur. Pour le moment, l'Opéra-Comique se trouve réduit à fouiller dans ses cartons et dans ceux du défunt Théâtre-Italien pour se procurer sa pâture quotidienne. Après le *Nouveau seigneur de village* de Boïeldieu, M. Carvalho vient d'exhumer la *Sirène* d'Auber : le vieux *Barbier de Séville* qu'on a tiré de son repos, non sans appréhension de l'accueil qui lui serait fait, nous est apparu gai et alerte comme autrefois, bien que l'insuffisance de ses interprètes lui enlève quelque peu de son esprit; enfin la *Traviata* de Verdi, brillamment chantée par M^{me} Salla et Talazac, produit son effet accoutumé sur les âmes sensibles et neuves; et ce n'est pas nous que cette émotion fera sourire; elle est tout à l'honneur du public et de l'illustre compositeur italien. Ces heureuses incursions dans le passé devraient bien encourager la direction du théâtre à nous donner la reprise du *Benvenuto Cellini* de Berlioz, reprise si souvent annoncée et toujours remise. De guerre lasse, il est certain qu'on y viendra et sans tarder. Ne serait-ce pas le cas pour M. Carvalho d'assurer de beaux lendemains à la *Proserpine* de M. Saint-Saëns qu'on répète en ce moment?

Berlioz! Faudra-t-il donc réclamer éternellement contre l'outrage énorme,

incompréhensible, infligé à la mémoire du plus grand des compositeurs français ? Nous avons deux théâtres largement subventionnés par l'État, et ni l'un ni l'autre, malgré la détresse artistique où ils sont réduits, n'ont pu se décider jusqu'à présent à nous faire entendre les œuvres superbes qu'enfanta son génie ! L'auteur des *Troyens*, de *Benvenuto Cellini* n'est pas jugé digne de marcher de pair avec MM. Massenet, Delibes, Salvayre et Paladilhe ! Nous ne nous lasserons pas de protester contre ce monstrueux déni de justice, au nom de l'art, au nom des droits chèrement acquis par le public ; et si notre voix est trop faible pour se faire entendre, nous comptons du moins que nos efforts joints à ceux de nos confrères de la presse détermineront un jour la direction des Beaux-Arts à intervenir ; c'est son droit puisque, en retour des faveurs de l'État, les théâtres subventionnés lui doivent compte des services qu'ils rendent à l'art français.

Les sociétés de concert, qui participent également aux largesses du budget, dans une mesure modeste, il est vrai, ne se montrent guère plus équitables envers la mémoire de Berlioz : ils sont tout à Wagner. De la part de M. Colonne, c'est une véritable marque d'ingratitude, car il doit la fortune de son entreprise à la *Damnation de Faust* ; s'il croit s'acquitter suffisamment envers le maître, en donnant l'ouverture de *Benvenuto Cellini*, les habitués des concerts du Châtelet ne sont pas de son avis. Chez M. Lamoureux, on vient d'exécuter, supérieurement d'ailleurs, la *Symphonie fantastique*. C'est tout ; il nous faut faire notre deuil de la *Damnation*, de *Roméo* et de *l'Enfance du Christ*, trois chefs-d'œuvre, sans compter les autres compositions d'importance moindre que l'on entendrait avec un vif plaisir.

Berlioz ne cesse jamais d'être l'artiste exquis, original et émouvant que ses œuvres capitales nous ont appris à connaître ; c'est avant tout un poète de l'art et ce qu'il dit, personne ne l'a exprimé avant lui ni senti de la même manière. Les moindres productions de sa pensée ont en elles un charme pénétrant et sont revêtues de couleurs imprévues : ainsi ce duo de la *Mort d'Ophélie* que la *Concordia* nous fit entendre, il y a peu de jours, arrangé en chœur, et qui ravit d'aise tous les assistants. Il est vrai que le groupe de jeunes femmes du monde qui l'interprétait, sous la direction de M^{me} Fuchs et de M. Widor, l'a chanté avec une rare perfection. Nous pouvons faire le même éloge de l'exécution du *Faust* de Schumann, mais la vérité nous oblige à risquer quelques réserves à propos de la scène des Floramyes du 2^e acte de *Parsifal*. C'est un effort considérable à coup sûr et qui fait honneur au courage des sociétaires de la Concordia, de s'attaquer à des œuvres de cette nature où toutes les difficultés vocales semblent accumulées à plaisir, mais l'auditeur est égoïste ; avant tout, il veut être charmé et, il faut le dire, ce desideratum a été bien incomplètement rempli. Peut-être la faute en est-elle un peu à Wagner lui-même, qui ne s'est pas assez préoccupé de ne pas excéder les forces de la voix humaine. Les grands compositeurs sont ainsi faits : dans leur toute-puissance, ils se rient volontiers des obstacles qu'ils sèment derrière eux. Beethoven n'a-t-il pas écrit les chœurs de la neuvième symphonie qui ont enrayé pendant si longtemps la marche de cet immortel chef-d'œuvre ?

LES
NOUVEAUX DOCUMENTS HOLLANDAIS
SUR
LA RONDE DE NUIT DE REMBRANDT



es lecteurs de la *Gazette* se rappellent, nous aimons à l'espérer, une lettre publiée le 4^{er} novembre 1885, dans laquelle étaient exposés les arguments à l'appui des trois propositions suivantes :

La *Ronde de nuit* a été mutilée jadis, au point de vue de la composition, par la suppression de quatre bandes plus ou moins larges ; — au point de vue de la couleur, elle a été fortement jaunie et roussie par de nombreuses couches de vernis ; — au point de vue du clair-obscur, elle représentait primitivement un effet de plein soleil, que l'action du temps et des vernis a presque transformé en un effet de nuit.

Ayant été assez heureux pour avoir la priorité dans la publication de ces idées, nous nous empressons toutefois d'ajouter qu'à Amsterdam, plusieurs historiens d'art avaient formulé d'une manière indépendante la première proposition. A l'heure qu'il est, ce sujet passionne les critiques hollandais ; les plus audacieux ont soulevé la question du « nettoyage » du chef-d'œuvre, tandis que d'autres combattent cette tentative comme dangereuse ou comme basée sur des conclusions dénuées de preuves. Évitant ici de discuter une question aussi brûlante, nous nous contenterons de mettre les lecteurs au courant des documents nouveaux publiés sur l'œuvre elle-même.

M. D. C. Meyer Junior vient de faire paraître dans les trois plus récentes livraisons de la *Oud-Holland* (la vieille Hollande) une longue étude sur les tableaux de gardes civiques d'Amsterdam, étude dans laquelle il consacre quatorze pages in-4^o à la *Ronde de nuit*. Analysons ce remarquable travail. Il commence par des détails nouveaux sur le capitaine et le lieutenant du premier plan. Le capitaine, Frans Banning Cock, n'avait pas d'illustres origines : son père, arrivé de Brême presque enfant, était un pauvre diable qui fit rapidement fortune, épousa la fille d'un bourgmestre, acheta en 1618 la seigneurie de Purmerland et IJpendam, et fut anobli en 1620 par Jacques I^{er}, roi d'Angleterre. Le lieutenant Willem van Ruytenburg avait probablement pour grand-père un simple épicier ; son père fut anobli en 1611 et fait seigneur de Vlaardingén par le prince d'Arenberg.

Pourquoi, se demande l'auteur de l'article, la *Sortie des arquebusiers* s'est-elle un peu assombrie? Un peu, n'est pas assez dire, à notre avis; mais n'importe. La *Sortie* était, avec deux autres toiles de dimensions analogues, suspendue à un des longs côtés de la salle du Tir des arquebusiers, et elle se trouvait dans le voisinage d'une cheminée : le feu, alimenté avec de la tourbe, devait produire une épaisse fumée. En outre, les gardes civiques organisées au xv^e et au xvi^e siècle ayant été transformées en 1672, les trois tirs d'Amsterdam devinrent la propriété de la ville avec tout ce qu'ils renfermaient, et deux d'entre eux, dont l'un était celui des arquebusiers, devinrent des lieux de réunion, soit pour les Sociétés de tir, soit pour des meetings politiques; elles servirent même d'estaminets, et l'on y venait prendre une pinte de vin et fumer la pipe en regardant les peintures. Tout cela explique fort bien comment Van Dijk trouva le tableau tout « goudronné » et comment il eut quelque mérite à découvrir que Rembrandt « avait voulu y exprimer une forte lumière de soleil ».

Passons sur l'histoire de ce nettoyage de 1758 et sur la réapparition de l'écusson où étaient inscrits les noms des personnages représentés et demandons-nous à quelle époque la *Sortie des arquebusiers* fut transportée à l'Hôtel de Ville. M. Meyer penche pour une date postérieure à 1748; il se base sur une gravure de Fokke qui représente la salle du Tir avec ce tableau sur le mur, mais il doute lui-même de l'importance de ce document, et selon nous avec raison. Il nous apprend d'ailleurs dans le *Nederlandsche Spectator*, n^o 43, que, dès le 5 décembre 1682, le conseil des prud'hommes avait donné l'ordre de transporter à l'Hôtel de Ville les tableaux des salles civiques. Reste à savoir à quelle époque ou à quelles époques l'ordre fut exécuté. En ce qui concerne la *Sortie*, Vosnaer penche pour les premières années du xviii^e siècle, au plus tard, et cela paraît probable.

Faut-il admettre que la magistrale mise en scène de la *Ronde de nuit* soit sortie tout entière du cerveau de Rembrandt? Pour notre part, nous avons toujours supposé que le maître avait vu non pas seulement avec les yeux de l'esprit, mais avec ceux du corps, cette vaste cour, ce pont, cette rampe en fer au bord d'un quai, ce large perron, cette façade monumentale, cette grande porte cintrée d'où la foule s'échappe dans un pittoresque tohu-bohu; nous avons toujours été persuadé que l'effort de son génie avait uniquement consisté — et c'est bien assez — à choisir l'éclairage le plus favorable, à saisir sur le vif les attitudes de ses modèles, à soumettre aux lois de l'eurythmie le chaos d'une foule grouillante. Mais M. Meyer n'est pas de cet avis. Il écrit, p. 201 :

« Les arquebusiers sortent d'une porte, de laquelle? Inutile de chercher. La porte des Réguliers, la seule à laquelle on aurait pu songer pour ce quartier, n'a rien de commun avec celle du tableau. Mais Rembrandt, pour sa composition, afin de rendre visibles d'une façon naturelle les groupes de derrière au-dessus de ceux du premier plan, avait besoin d'un pont avec un escalier, ce qui n'existait pas à Amsterdam... Il employa donc une architecture de fantaisie... »

Là-dessus, le critique anonyme du *Spectator* du 9 octobre dernier vient apporter un document qui nous avait un instant paru décisif : « ... Wagenaar, dans sa description (VII, 251) du *Kloveniers-Doelen* (tir des arquebusiers), dit : On entre de la *Doelenstraat* (rue des Tirs) par une grande porte décorée d'arquebuses et d'autres insignes de l'ancien *Klovenier*... » Interrompons ici la citation pour rappeler au lecteur que l'écrit de Wagenaar est de 1765, — d'où l'expression d' « ancien »



1.1 RONDE DE NIEUW-AMSTERDAM, PAR REMBRANDT, D'APRÈS UNE COPIE DU XVII^e S. (Gravure communiquée par la « Oud Holland ».)

appliquée au tir des arquebusiers, — et pour faire remarquer que cette porte extérieure n'a rien de commun avec celle du tableau. Ceci dit, venons-en à la phrase importante : « Ensuite on arrive, par une avant-cour, à (ou *dans*) la maison, et, en montant un large escalier, à (ou *dans*) la grande salle du tir. » Cette phrase, publiée en 1763 par quelqu'un qui avait sous les yeux le bâtiment même du Tir des arquebusiers a l'air d'avoir été écrite d'après le tableau de Rembrandt, et semble prouver que le maître avait placé ses arquebusiers devant leur propre demeure. Cependant le critique anonyme hésite prudemment à tirer cette conclusion d'une manière définitive : il voudrait avoir là-dessus l'avis de M. Meyer et confirmer son hypothèse par l'examen d'une gravure que ce dernier avait envoyée à l'Exposition historique d'Amsterdam de 1876, gravure « qui peut lever tous les doutes ». Dans sa réponse, M. Meyer n'avait pas suffisamment remarqué que la description de Wagenaar impliquait l'existence de deux portes, l'une servant à entrer de la rue dans la cour, l'autre servant à entrer de la cour dans la maison. C'est pourquoi il argumentait (*Spectator* du 23 octobre) pour prouver que la porte extérieure de la rue des Tirs, « n'étant pas dans un mur percé de fenêtres », n'a rien de commun avec celle du tableau de Rembrandt, et il négligeait la question importante, savoir : l'identification de la cour, de la maison et de l'escalier avec les parties correspondantes du tableau. Pour presser la solution de la question, nous avons écrit à ce sujet à M. Meyer, et nous voilà fort ébranlé. En effet, M. Meyer nous communique un dessin d'architecte reproduisant le plan du Tir en 1736. Dans ce plan, aucun perron n'est indiqué devant la maison. Faut-il supposer, comme le dit avec vraisemblance M. Meyer, que Rembrandt, selon un usage assez répandu à cette époque, a créé une architecture de fantaisie ? Ou bien l'artiste aurait-il pris pour modèle un autre monument ? On saura certainement un jour ce qui en est, car les érudits hollandais sont des chercheurs infatigables.

En attendant, nous pouvons leur donner sur la façade de ce monument hypothétique un renseignement basé sur les considérations d'astronomie élémentaire que voici : les ombres portées du tableau sont dans un plan presque parallèle à la façade ; l'ombre portée de la main gauche de Cock sur la tunique du lieutenant montre que le soleil est à 33 ou 40 degrés au-dessus de l'horizon ; la latitude d'Amsterdam est de 52 degrés. Si nous savions à quelle date de l'année Rembrandt a établi l'effet de son tableau, nous pourrions dire très exactement de quel côté la façade était tournée. Mais il est certain, en tout cas, qu'elle regardait un point de l'horizon situé entre l'est-nord-est et l'est-sud-est. Le renseignement n'est pas d'une importance capitale, mais qui sait ? peut-être pourra-t-il servir à quelque chose.

M. Meyer a eu la curiosité bien inspirée d'aller examiner la petite salle du conseil de guerre, où le tableau avait été transporté quand on l'eut retiré du Tir des arquebusiers. Cette salle est à l'étage supérieur de l'Hôtel de Ville, dans la partie rentrante, tournée vers le sud, de la façade ouest. Au premier abord, l'intervalle compris entre les deux portes semble trop petit pour avoir donné place au tableau, car la distance entre les montants n'est que de 4^m,05, alors que la largeur du tableau actuel, sans cadre, est encore de 4^m,35. Mais la porte ouest est en partie *fausse*, de sorte que la distance entre les ouvertures réelles est de 4^m,52. C'était insuffisant pour la largeur primitive du tableau, qui atteignait 5 mètres d'après nos calculs. En retranchant deux pieds à la toile, on arrivait non seulement à pouvoir la caser, mais encore à lui donner un cadre ou plutôt une bordure de 13 à 14 cen-

timètres de chaque côté. Seulement, il est facile de comprendre que le tableau, ainsi mutilé dans le sens de la largeur, aurait été presque carré : on crut bien faire en profitant de l'occasion, pour le diminuer de près d'un pied dans le sens de la hauteur. M. Meyer a donc raison de conclure que ces deux portes sont bien celles dont parlait Van Dijk en les rendant responsables de la mutilation. Il a fait encore un rapprochement intéressant : les deux tableaux qui occupaient le même mur que la *Ronde de nuit* dans la salle du Tir des arquebusiers, où elle se trouvait primitivement, étaient, d'après le Catalogue de la ville, larges respectivement de 3^m,25 et de 4^m,97. Si la *Ronde de nuit* n'avait eu que 4^m,35, ce tableau, beaucoup plus petit que les deux autres, aurait fait disparate ; tandis que la largeur calculée de 5 mètres convient parfaitement.

Mais le fait le plus important, sans comparaison, pour la question de l'état primitif du tableau, est la découverte d'une copie à l'aquarelle qui confirme, mieux que nous n'aurions pu l'espérer, nos conclusions antérieures. Cette trouvaille remonte déjà, paraît-il, à plusieurs années, mais elle n'avait jamais été publiée d'une façon précise. La reproduction héliographique de l'aquarelle a paru dans une des dernières livraisons de la *Oud-Holland*. Grâce à l'obligeance de MM. de Roever et Bredius, directeurs de cette Revue, et de MM. Binger frères, éditeurs, qui nous en ont communiqué le cliché, nous pouvons mettre cette reproduction sous les yeux de nos lecteurs. Cette copie, qui n'a pas une grande valeur artistique, fut remarquée pour la première fois à l'exposition héraldique de La Haye, il y a quelques années. Elle se trouvait dans un album de 49 centimètres sur 15, contenant le « Registre de famille des seigneurs et dames Purmerland et Ilpendam », en d'autres termes, de la famille de Frans Banning Cock ; et elle y était indiquée comme une « esquisse de la peinture de la grande salle du Tir des arquebusiers, dans laquelle le jeune seigneur de Purmerland donne à son lieutenant, le seigneur de Vlaerdingen, l'ordre de faire marcher la compagnie des gardes civiques ». M. de Vries, jeune érudit, directeur-adjoint du cabinet des Estampes, et l'un des créateurs de la *Oud-Holland*, fut un de ceux qui attachèrent le plus d'importance à cette copie ; il avait découvert, d'autre part, dans Gérard Hoet, que la petite copie actuellement à Londres avait été commandée en 1660 à Gérard Lundens. Il mourut prématurément en 1884. Comment se fait-il, demande M. Meyer, qu'avec tant de documents précis entre les mains, de Vries n'ait jamais pris l'initiative d'affirmer la réalité de la mutilation du chef-d'œuvre ? Il avait été troublé, paraît-il, par certaines différences qu'il avait cru remarquer entre la copie de Londres et le grand tableau. Nous les discuterons tout à l'heure.

La copie à l'aquarelle est presque contemporaine du tableau. M. Bredius nous affirme que l'écriture qui l'accompagne est probablement de 1650, — huit ans après l'exécution du tableau, — et qu'en aucun cas, elle ne peut être postérieure à 1660.

Quelle chose puissante que la prévention ! Si on présentait cette aquarelle à un ignorant, au premier venu, en lui disant : « Est-ce un effet de plein soleil ou un effet nocturne ? » cet ignorant penserait qu'on le raille. Il est impossible, en effet, d'éprouver la moindre hésitation. Tous les personnages, sans en excepter un seul, sont parfaitement visibles, et cette copie, faite par un aquarelliste amateur à peine capable de copier ce qu'il voyait, reproduit avec précision tous les détails des costumes même dans les parties du tableau qu'il traduit par des demi-teintes

claires et qui sont devenues aujourd'hui des ombres noires dans l'original d'Amsterdam. Peut-on imaginer, vraiment, que le naïf copiste se serait amusé à éclaircir démesurément les demi-teintes, à copier en clair un tableau sombre, uniquement pour se forcer à inventer non seulement des ombres portées et des détails secondaires, mais même des fragments entiers de personnages? Le mauvais copiste exagère souvent les détails visibles, parce qu'il ne sait pas les fondre dans la lumière générale, mais s'il ajoutait des détails nouveaux, on s'en apercevrait tout de suite, rien qu'à la différence de dessin qui existerait entre les parties copiées et les parties inventées. L'aquarelle, au moment où elle fut faite, était donc à peu près dans la même tonalité que le tableau. Nous accorderons volontiers qu'elle en avait remplacé le large parti pris de lumière et d'ombre par un effet déchiqueté et papillotant; nous concéderons en outre, tout à fait spontanément, que depuis plus de deux siècles l'aquarelle a dû un peu pâlir, même enfermée comme elle l'était dans un album. Mais tout cela n'empêche pas qu'elle représente un effet de plein soleil, évident, indéniable, et qu'elle vienne confirmer nos affirmations antérieures mieux que nous n'aurions jamais osé l'espérer.

M. Meyer n'est pourtant pas de notre avis sur ce point. Il pense que, pour la connaissance du ton primitif, de la distribution des valeurs, etc., « l'aquarelle ne donne rien ». Un peu plus loin, avec une parfaite courtoisie d'ailleurs, il prend plus directement à partie notre opinion. Comme ses idées représentent sans aucun doute le sentiment d'un groupe de critiques et d'artistes, nous allons traduire tout au long le passage où il donne ses arguments :

« Ce que M. Durand-Gréville a écrit dans son article de la *Revue politique et littéraire* du 3 novembre 1883, et confirmé dans la *Gazette des Beaux-Arts* de novembre 1885, est exagéré. La robe de la petite fille et la tunique du lieutenant sont, d'après de Vries, dans la copie de Londres, *aussi peu blanches* qu'elles le sont aujourd'hui dans le grand tableau... »

Et plus bas : « Étonnant par le grand éclat du soleil », dit le catalogue Boendermaker, et de là M. Durand-Gréville tire la conclusion que la *Ronde de nuit* elle-même a été peinte dans une gamme claire... Quoique, par l'action du temps, de la fumée et des vernis, la peinture doive faire aujourd'hui un autre effet qu'à l'origine, ce serait pourtant aller trop loin, à mon avis, de croire que la copie de Lundens donne la couleur et le ton primitif avec une exactitude qui prouve d'une façon incontestable que le tableau, devenu peu à peu la *Ronde de nuit*, aurait primitivement été exécuté en pleine et claire lumière du jour. Que la peinture de Londres donne une toute autre impression, à ce point même que le tableau d'Amsterdam ait l'air du tableau de Londres vu à travers une vitre brune, chacun l'admettra volontiers. Mais comment admettre que Lundens, dans sa copie, ait exprimé toute la maîtrise de Rembrandt au point de vue du clair-obscur, qu'il ait traduit toute la magie que Rembrandt avait répandue sur sa toile? Peut-on, uniquement parce qu'il existe une copie dans ce ton, affirmer que le tableau de Rembrandt a été jadis « une peinture très sage et très claire » et considérer comme insoutenable et jeter par-dessus bord l'opinion de Charles Blanc et de Vosmaër, si bien résumée par Victor Hugo dans cette belle expression : « Rembrandt travaillait avec une palette toute barbouillée de rayons de soleil »? Il me semble qu'on ne peut pas aller jusque-là. Il est plus juste, à mon avis, de dire « que les couches de fumée et de vernis devenu jaune, non seulement n'ont

rien ôté à ce chef-d'œuvre de son effet enchanteur et de sa mystérieuse poésie, mais qu'elles semblent plutôt les avoir fait ressortir. »

Personne n'a une admiration plus motivée que nous pour des historiens d'art tels que Vosmaër et Charles Blanc. Nous les considérons comme nos maîtres, sans nous croire pour cela astreint à respecter leurs erreurs, quand par hasard ils en commettent. Mais si l'opinion de ces deux maîtres est réellement traduite par l'image saisissante dont V. Hugo s'est servi pour caractériser le génie de Rembrandt, en ce cas tout est pour le mieux et tout le monde est d'accord, car nous affirmons précisément que l'artiste s'est servi de cette palette « barbouillée de rayons de soleil » pour exécuter la *Sortie des arquebusiers*. Il s'agit d'ailleurs, quand on veut s'entendre, de bien définir les mots. Affirmer que Rembrandt a fait un tableau de plein jour, ce n'est pas prétendre qu'il ait cherché à rendre les éblouissements, les pétilllements du soleil sur la soie et le métal, comme l'aurait fait un Fortuny ou même un Frans Hals. Non : il faudrait plutôt comparer la *Sortie* primitive aux scènes en plein soleil de J.-F. Millet, qui, très lumineuses sans doute, ont pourtant toujours quelque chose d'enveloppé et d'adouci. Dans cette mesure, notre opinion, qui est déjà soutenue par des gens très autorisés, nous paraît destinée à gagner du terrain. Elle rend compte de tous les faits. Comment expliquer, sans elle, que les deux copies contemporaines exécutées, l'une en format minuscule par un aquarelliste quelque peu négligent, l'autre dans des dimensions importantes (deux pieds sur trois), par un artiste habile et consciencieux, soient manifestement l'une et l'autre un effet de plein soleil, tandis que les copies ou gravures de date récente, — à moins qu'elles ne reproduisent la composition primitive d'après les copies anciennes, — donnent toutes un effet très sombre ? Vous admettez que c'est un caprice, une fantaisie des premiers copistes : nous trouvons plus naturel de supposer qu'à toute époque on a copié le tableau tel qu'il était.

Quant à la couleur de la robe de la petite fille, l'ayant vue d'un jaune doux et clair, — couleur crème, — dans la copie de Londres, nous avons conclu qu'elle devait être blanche dans l'original primitif. D'après M. Meyer, elle est jaune dans l'aquarelle. Nous admettons donc avec lui qu'elle était jaune, mais d'un jaune très doux et très clair, dans l'original. De plus, M. de Vries a commis une erreur de mémoire quand il a écrit, dans ses notes au crayon en marge de notre article de la *Revue bleue*, que la robe de l'enfant et l'uniforme du lieutenant étaient *aussi peu blancs* à Londres que dans l'original. Il n'avait plus présente à l'esprit la coloration exacte du tableau d'Amsterdam. Pour préciser, disons que la robe est jaune crème à Londres, jaune d'or à Amsterdam, et jaune très clair dans l'original primitif. Et puis enfin, il ne faut pas oublier que nos conclusions sur l'action des vernis roux et du temps seraient bien fragiles, si elles ne reposaient que sur l'examen d'une robe. En réalité, elles reposent sur l'examen comparatif de *toutes* les parties des deux tableaux, et nous espérons pouvoir un jour constater, de nos propres yeux, que les couleurs de la copie de Londres sont celles de l'aquarelle avec adjonction d'un peu de jaune. Le seul document que M. Meyer donne sur la couleur de l'aquarelle, en dehors des deux costumes jaune clair, est d'accord avec notre opinion : le drapeau bleu-vert, ou vert-bleu, de Londres, s'est conservé bleu dans l'aquarelle.

Insistons encore un peu sur la question de l'effet de plein jour, qui rencontre

des incrédules. M. Meyer a bien voulu répondre à nos demandes d'éclaircissements par une lettre dont voici le passage le plus intéressant :

« ... La tonalité grise de la copie de *Lundens* n'est pas une preuve suffisante pour en tirer *toutes* les conséquences que vous en avez tirées dans la *Gazette des Beaux-Arts*. En effet, comment peut-on croire que tout cet effet de lumière, si mystérieux et si fascinant, ne résulterait que d'une superposition de vernissages ! Que le génie et la volonté du maître ne sont pour rien dans un effet presque unique dans l'histoire de l'art ! »

L'argument paraît très fort. Il le serait, en effet, si nous avions jamais prétendu que le clair-obscur de la *Ronde de nuit* fût l'effet des vernis. Mais telle n'est pas notre opinion. En réalité, les lois de la lumière, c'est-à-dire de la distribution naturelle des clairs, des ombres et des reflets, sont les mêmes à toute heure, par un beau soleil ou par un clair de lune nocturne, dans un appartement ou dans une cave. Le peintre qui connaît ces lois les applique toujours, et, s'il a du génie, il les applique en les soumettant à une autre loi plus subjective, celle de l'harmonie des valeurs de ton. Ensevelissez un Pieter de Hoogh sous de nombreuses couches de vernis roussis et vieillis, ce sera toujours un Pieter de Hoogh, admirable par la justesse des valeurs. Il en est de même, *a fortiori*, de Rembrandt. La profondeur du clair-obscur, la justesse des valeurs, l'observation bien comprise des reflets, la poésie de la lumière, toutes ces qualités que l'on admire, — un peu voilées çà et là, mais enveloppées de plus de mystères, — dans la *Ronde de nuit* telle qu'elle est aujourd'hui, existaient déjà incontestablement quand l'œuvre sortit des mains du plus grand des luministes ; elles existaient transposées dans une gamme plus claire, dans une gamme de plein soleil, qui n'avait rien de commun avec le plein jour des peintres vulgaires, mais dont toutes les notes chantaient entre elles selon les lois de la lumière mises au service de l'esprit créateur d'un puissant génie. Voilà ce qu'on peut répondre à l'objection citée plus haut.

Reprenons l'examen de l'article de la *Oud-Holland* ; nous allons y trouver d'apparentes objections, — non de M. Meyer, mais de M. de Vries, — qui sont au contraire de arguments en faveur de notre thèse. M. de Vries avait noté avec soin les différences qui l'empêchaient de conclure que le tableau de Londres était la copie exacte de celui d'Amsterdam. Ainsi, dans la copie, l'ombre portée de la pertuisane du lieutenant est visible, ainsi que les joints des pierres sur la muraille de l'édifice et trois barres ou croisillons de la fenêtre ; la seconde fillette est plus nettement visible ; enfin, il y a quatre passements au costume de l'homme qui écarte la carabine avec la main. Selon nous, ces différences prouvent uniquement que le tableau original était clair en 1660, puisque tous ces détails y étaient visibles.

Autres différences. Dans la copie de Londres et dans l'aquarelle, les *tirants* du tambour sont au nombre de cinq, et il n'y en a que quatre dans l'original. L'explication du mystère est bien simple : le cinquième tirant se trouvait dans la bande enlevée au tableau, comme les lecteurs pourront le constater en se reportant à la gravure publiée dans la *Gazette* de novembre 1883. M. Meyer fait encore observer que le nombre des bandes du drapeau est de quatre dans l'original, tandis qu'il est de cinq dans toutes les copies, et cela l'étonne un peu, bien qu'il soit d'avis que ces différences secondaires ne peuvent rien prouver contre la réalité de la mutilation. Mais ici encore le manque de concordance n'est qu'apparent : il provient à la fois

de mutilation et de l'obscurcissement. Prenons pour point de départ les anciennes copies : là nous trouvons un drapeau à cinq bandes alternantes, trois bleues et deux jaunes, dont la plus élevée, primitivement bleue (témoin l'aquarelle), devenue bleu verdâtre dans la copie de Londres, s'est tellement assombrie dans le tableau d'Amsterdam, que, pour un œil non averti, elle disparaît dans le fond. Il y a plus : l'ablation d'une largeur d'environ 18 centimètres de toile dans le haut a fait disparaître toute la partie de la hampe correspondant à cette bande jadis bleue, et, par un hasard assez curieux, la bande jaune qui vient immédiatement au-dessous fait, au bord du cadre du tableau d'Amsterdam, un pli qui ressemble à un fer de lance : de là l'idée erronée d'une inexactitude de copie.

De tout cela il ressort que Lundens a été un copiste rigoureusement fidèle dans toutes les parties de son œuvre qui peuvent être soumises à une vérification positive, et que, comme nous l'avions dit en 1883, comme M. Bredius l'a nettement affirmé en 1885, et comme M. Meyer le confirme aujourd'hui, il n'y a plus aucun doute possible sur la réalité de la douloureuse mutilation subie par la *Ronde de nuit*.

Après avoir dit un mot des repeints qui peuvent exister dans l'original, ainsi que de l'écusson qui pourrait, à son avis, n'avoir pas été peint par Rembrandt, M. Meyer termine la partie historique de son travail en rappelant les documents mis antérieurement au jour par MM. de Roever et Bredius, et publiés dans la *Oud-Holland* en 1885. Ils nous font connaître le prix payé à Rembrandt pour la *Ronde de nuit*, soit 1,700 florins. Ces précieux documents ont, du reste, été analysés par M. Louis Gonse dans la *Gazette des Beaux-Arts*; nous n'avons pas à y revenir.

Somme toute, l'étude de M. Meyer est fort intéressante, et nous aurons à lui emprunter beaucoup pour le travail d'ensemble que nous espérons bientôt publier sur l'histoire de la *Ronde de nuit*. Parmi les articles assez nombreux qui ont paru depuis un an sur cette question encore controversée, on nous permettra de citer quelques fragments d'un article du savant historien d'art, M. A. Bredius (*Spectator*, 1886, n° 11) :

« Dans le n° 7 du *Spectator*, M. Vosmaër, parlant du *Rembrandt* de M. Michel, semble penser que c'est moi qui ai reconnu une peinture de Lundens dans la copie de la *National Gallery*. L'honneur de cette découverte ne m'appartient réellement que pour une très faible part. J'ai bien pu être le premier à reconnaître que c'était une copie du milieu du xvii^e siècle, dans laquelle il y avait, à gauche, deux figures de plus que dans la *Ronde de nuit* en son état actuel; mais mon ami A. D. de Vries, mort prématurément, découvrit alors que c'était la copie de Lundens signalée par Gérard Hoet, et il fit sur ce sujet une étude détaillée où il nota d'autres particularités découvertes par lui. Je publiai ensuite sur ce sujet quelques lignes dans mon catalogue d'Amsterdam... Mais c'est peut-être M. Durand-Gréville, de Paris, qui, d'une manière indépendante de nous deux, a le plus fait pour la question. Il avait aussi reconnu dans le Lundens une bonne copie du xvii^e siècle, et il donna dans le numéro de novembre 1885 de la *Gazette des Beaux-Arts* un exposé détaillé, avec illustration à l'appui de son examen comparatif. Je ne puis assez recommander la lecture de ce travail... Le dernier mot n'est pas dit sur la *Ronde de nuit*. Mais voici ce qui paraît certain : la peinture primitive était de dimensions plus grandes; la copie de Londres est certainement identique à l'original, et elle montre, à gauche, deux figures de plus, sur un bout de mur... La couleur de la copie est

beaucoup plus claire et la robe de la petite fille, par exemple, est blanche à Londres, tandis qu'au Rijks-Museum elle est d'un jaune d'or presque brun. Si l'on nettoyait le vernis foncé qui la couvre, elle redeviendrait blanche (on a essayé une fois, il y a longtemps), mais elle serait trop en désaccord avec le reste du tableau; et, quant à un nettoyage général, ce serait une entreprise dangereuse, qui peut-être détruirait tout à fait les splendides restes de ce chef-d'œuvre. »

Nous sommes heureux de trouver sous la plume d'un historien d'art aussi compétent la confirmation absolue de toutes nos idées. Peut-être M. Bredius est-il effrayé outre mesure des dangers d'un nettoyage très discret, très superficiel; mais laissons cette question délicate... Que signifie la phrase entre parenthèses : « on a essayé une fois, il y a longtemps » ? Nous sommes autorisé par M. W. A. Hapman, restaurateur actuel des tableaux du Musée, à dire qu'en 1852 son père, chargé de retoiler la *Ronde de nuit* (ce dont il s'acquitta aux applaudissements du monde artistique), « *commença* à nettoyer, à la demande de M. le directeur, J. W. Pienéman, un petit coin de la robe de la jeune fille, et qu'il trouva *un ton plus clair et moins jaune*. Au moyen d'un peu de vernis jaune, il rendit plus tard le coin en question conforme à l'entourage ». M. Hopman ajoute que son père n'avait pas enlevé toute l'épaisseur du vernis et n'avait conséquemment pas pénétré jusqu'à la couleur primitive, ce qui était en effet sage et prudent. Il attache d'ailleurs à ce petit incident moins d'importance que M. Bredius et nous, parce que, dit-il, « c'est une chose toute naturelle que les couleurs soient plus claires et moins jaunes quand on les aura délivrées d'une partie du vernis jaune et roussi ». Nous avons tenu à reproduire textuellement les explications que M. Hapman fils a eu l'obligeance de nous communiquer sur notre demande, afin que chaque lecteur puisse en tirer lui-même les conclusions qu'il jugera convenables.

Et maintenant rappelons, pour terminer, une anecdote très philosophique de Fontenelle. Le bruit s'étant répandu qu'un enfant venait de naître avec une dent d'or, ce fut un grand émoi parmi les savants. Les uns niaient le fait comme absurde, d'autres le trouvaient tout simple. On entassa brochures sur brochures. A la fin, un savant s'avisa d'aller voir si la dent était vraiment en or, et il constata que l'enfant n'avait encore de dents d'aucune espèce. La question de la *Ronde de nuit* ressemble un peu, depuis trois ans, à celle de la dent d'or.

Nous n'oserions pas demander que l'on nettoiyât le tableau pour voir ce qu'il y a sous le vernis et pour résoudre définitivement une question encore discutée; mais au moins est-il permis d'espérer qu'un jour ou l'autre on constatera si, oui ou non, la peinture a été rognée sur les quatre côtés avec des ciseaux. Au point où en sont les choses, cette vérification ne peut plus tarder.

E. DURAND-GRÉVILLE.

Le Rédacteur en chef, gérant : LOUIS GONSE.

Librairie **RENOUARD**, H. LAURENS, éditeur, 6, rue de Tournon, Paris.

VIENNENT DE PARAÎTRE

LES STATUES DE PARIS

NOTICES BIOGRAPHIQUES ET ARTISTIQUES

Par **Paul MARMOTTAN**

Ouvrage orné de 35 gravures. — Un joli volume in-8° écu: broché, 3 fr. 50; relié toile, 4 fr. 50

DES POTERIES VERNISSEES DE L'ANCIEN PONTIEU

Par **CHARLES WIGNIER**

Un volume in-8° raisin, 64 pages de texte et 25 planches en chromolithographie. Prix : 15 fr.

Ouvrage tiré à 130 exemplaires numérotés

MARRYAT. — Histoire des Poteries, Faïences et Porcelaines. Ouvrage traduit de l'anglais par d'ARMAILLE et SALVETAT, avec une préface de M. RIocreux, 2 vol. gr. in-8°, ornés de plus de 600 fig. dans le texte..... 20 fr.

RIS-PAQUOT. — Dictionnaire des marques et monogrammes, des faïences, etc., etc.; anciennes et modernes, contenant en outre les noms des principaux peintres, décorateurs, etc., et environ 600 marques de potiers romains, plus de 6.000 marques, monogrammes et noms, 6^e édit., 1 vol. in-8°..... 9 fr.

— Histoire générale de la faïence ancienne française et étrangère, considérée dans son histoire, sa nature, ses formes et sa décoration; 200 planches en couleur, 14.00 marques et monogrammes, 2 vol. in-fol... 300 fr.

RIS-PAQUOT — Manuel du collectionneur des faïences anciennes, orné de 56 sujets en couleur et de plus de 90 dessins et monogrammes 1 vol. gr. in-8°..... 25 fr.

— Sèvres. Origines et privilèges de la manufacture de Vincennes et de Sèvres, suivis de 345 marques et monogrammes avec leurs couleurs, in-18. br..... 6 fr.

— Le Peintre céramiste amateur ou l'art d'imiter les faïences anciennes. 70 sujets en couleur, 134 fig., et modèles servant d'exemples, 1 vol. gr. in-8°..... 25 fr.

— Traité pratique de peinture sur faïence et porcelaine, à l'usage des débutants; orné de 4 planches hors texte en couleurs et de 11 vignettes, 1 vol. in-8°..... 2 fr.

HISTOIRE de la CÉRAMIQUE

EN PLANCHES PHOTOTYPIQUES INALTÉRABLES AVEC TEXTE EXPLICATIF

Par **Auguste DEMMIN**

L'ASIE, L'AMÉRIQUE, L'AFRIQUE et L'EUROPE par ordre chronologique. — Poteries, Faïences, Porcelaines. — Peintures sur lave. — Émaux et métaux. — Vitraux et verreries. — Mosaïque. 2 forts vol. in-folio, belle et solide reliure. — Prix..... 800 fr.

Cet ouvrage se compose de 250 planches petit in-folio sur papier de Chine, avec texte explicatif. Une double table chronologique et ethnographique rend aisées les recherches et comparaisons.

Tout a été mis en œuvre pour faire de l'Histoire de la Céramique de M. Demmin un ouvrage hors ligne. Les collections et les musées y figurent avec leurs plus beaux spécimens. Le nombre des reproductions dépasse six cents et beaucoup parmi elles mesurent plus de vingt centimètres.

Cet ouvrage, dont toute réimpression est impossible, n'a été tiré qu'à deux cent cinquante exemplaires, et il ne nous en reste que huit. Pour le collectionneur comme pour le bibliophile, il est destiné à devenir une rareté.

POUR PARAÎTRE PROCHAINEMENT

BELLIER DE LA CHAVIGNERIE ET LOUIS AUVRAY

SUPPLÉMENT ET TABLE TOPOGRAPHIQUE

DU DICTIONNAIRE GÉNÉRAL

DES ARTISTES DE L'ÉCOLE FRANÇAISE

Architectes, Peintres, Sculpteurs, Graveurs, etc., etc.

Le prochain n° de la GAZETTE renfermera un prospectus spécimen

Supplément au numéro de la GAZETTE DES BEAUX-ARTS du 1^{er} Février 1887

SUPPLÉMENT AU CATALOGUE

DES

GRAVURES ET EAUX-FORTES

PUBLIÉES PAR LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(Bureaux : 8. rue Favart, à Paris)

ANNÉE 1886

N ^o d'ordre.	PEINTRES	GRAVEURS	SUJETS	PRIX DES ÉPREUVES		
				Avec la lettre	Avant la lettre	Sur japon
863	MANTEGNA.....	E. GAUJEAN.....	Madone de San Zéno.....	6	25	40
864	Photo-Aquatinte..	Epée de César Borgia.....	1	2	"
865	REMBRANDT.....	REMBRANDT.....	Jésus-Christ prêchant.....		Épuisé	
866	PRUD'HON.....	A. ARDAIL.....	M ^{me} Jarre.....	3	5	15
867	Héliog. DUJARDIN.	Intaille en cristal de roche et émail italien du xv ^e siècle.....	1	2	"
868	H. GUÉRARD.....	Verre émaillé de Venise (xv ^e siècle).....	2	4	"
869	Typog. BOUSSOD- VALADON.....	Légende de Psyché (vitraux)....		Épuisé	
870		Épuisé	
871	MANTEGNA.....	Héliog. DUJARDIN.	Esquisses de Fresques (Eremitani de Padoue)...	5	20	"
872	CHASSERIAU.....	Lithographie.....	Apollon et Daphné.....	2	"	"
873	Photo-Aquatinte..	Applique en bronze.....	1	2	5
874	TASSAERT.....	M. BORREL.....	Madeleine aux Anges.....	2	4	10
875	H. GUÉRARD.....	Geoffroy Plantagenet (Email)...	2	4	"
876	Photo-Aquatinte..	Table, par Boulle.....	1	2	5
877	LEONARD DE VINCI.	Héliog. DUJARDIN.	Portrait de Léonard de Vinci...		Épuisé	
878	GUSTAVE MOREAU..	A. LALAUZE.....	Orphée.....	2	4	10
879	Photo-Aquatinte..	Vase d'Oratio Fontana.....	1	2	5
880	A. EDELFEIT.....	Héliog. DUJARDIN.	Portrait de M. Pasteur.....	2	3	"
881	SPERANDIO.....	H. GUÉRARD.....	Andrea Mantegna.....	2	4	10
882	P. BAUDRY.....	Héliog. DUJARDIN.	Cybèle.....	1	2	5
883	— P.-A. DUJARDIN.	Miniature du Registre de Saint- Grégoire.....		Épuisé	
884	Revers du Reliquaire de la Vraie Croix.....		Épuisé	
885	MANTEGNA.....	T. DE MARE.....	Le Christ mort pleuré par les Saintes Femmes.....	2	4	10
886	GUSTAVE MOREAU..	Héliog. DUJARDIN.	Les Plaintes du Poète.....	2	3	5
887	P. BAUDRY.....	Amphitrite.....	1	2	5
890	P. DUBOIS.....	Le Connétable Anne de Mont- morency.....	2	3	5
891	4	10	15
892	HOUDON.....	GERY-RICHARD...	Voltaire.....	6	20	25
893	BOTTICELLI.....	E. GAUJEAN.....	La Naissance de Vénus.....	2	4	"
894	LEONARD DE VINCI.	Héliog. DUJARDIN.	Etude de Têtes.....	3	5	15
895	REMBRANDT.....	A. ARDAIL.....	Portrait de Famille.....		Épuisé	
896	LEONARD DE VINCI.	Héliog. DUJARDIN.	Etude pour la Vierge aux Rochers		Épuisé	
897	FEUILLES DE M. DIEULAFOY...	Frise des Archers du palais de Darius.....	1	2	"
898	MANTEGNA.....	Martyre de saint Sébastien.....	2	4	"
899	LEONE LEONI.....	Charles-Quint.....		Épuisé	
900	POMPEO LEONI.....	LE RAT.....	Tombeau de Philippe II.....		Épuisé	
901	SANDRO BOTTICELLI	E. GAUJEAN.....	Figure allégorique du Printemps	3	6	10
902	H. GUÉRARD.....	Le Printemps.....	3	6	10
903	RUBENS.....	Héliog. DUJARDIN.	Judith.....	2	4	"



FÉRAL, peintre-expert

GALERIE DE TABLEAUX DE MAÎTRES

ANCIENS ET MODERNES

54, Faubourg Montmartre, 54

OBJETS D'ART ET DE CURIOSITÉ

E. LOWENGARD

26, rue Buffault, PARIS

Spécialité

de Tapisseries et d'étoffes anciennes.

ORFÈVREURIE D'ARGENT ET ARGENTÉE

CHRISTOFLE et C^{ie},

56, rue de Bondy, 56, Paris

Orfèvrerie. GRAND PRIX à l'Exp. de 1878

Maison de vente à Paris, dans les principales
villes de France et de l'étranger.

BIBLIOTHÈQUES

EXPERTISES. — VENTE AUX ENCHÈRES

ACHAT DE BIBLIOTHÈQUES

ADOLPHE LABITTE

Libraire de la Bibliothèque nationale.

4, rue de Lille, 4

ESTAMPES ANCIENNES ET MODERNES

LIVRES D'ART

ARCHITECTURE, PEINTURE, SCULPTURE
ET GRAVURE

RAPILLY, 53 bis, quai des Grands-Augustins

Catalogue en distribution

AUTOGRAPHES et MANUSCRITS

ÉTIENNE CHARAVAY

Archiviste-Paléographe, 4, rue de Furstenberg

Achats de lettres autographes, ventes publi-
ques, expertises, certificats d'authenticité.
Publication de la Revue des Documents his-
toriques et de l'Amateur d'autographes.

RELIURE DORURE

ALFRED BOUDIER

Relieur de la Gazette

Paris, 12, rue Suger

(Près la Fontaine Saint-Michel)

Reliure de luxe et d'amateur

de musique et d'albums

de gravures

HENRY DASSON *

SCULPTURE, BRONZES ET MEUBLES
D'ART

106, rue Vieille-du-Temple.

HARO Frères

PEINTRES-EXPERTS

DIRECTION DE VENTES PUBLIQUES

14, rue Visconti, et 20, rue Bonaparte.

ORNEMENTS D'ÉGLISE

BIAIS AINÉ

74, RUE BONAPARTE, 74. — PARIS

Chasublerie.

Broderies d'art.

Tentures, etc.

Ameublement d'église.

Orfèvrerie,

Bronzes, etc.

TRAVAUX D'ART SUR DESSINS SPÉCIAUX

EMBALLAGE

Maison fondée en 1760

CHENUE

Spécialité d'emballage et transport
d'objets d'art et de curiosité.

24, rue Croix-des-Petits-Champs

et 5, rue de la Terrasse, boulevard Malesherbes.

LIBRAIRIE

AUGUSTE FONTAINE

35, 36, 37, passage des Panoramas,

A PARIS

MAISON SPÉCIALE

POUR LIVRES RARES ET CURIEUX

Envoi des Catalogues sur demande

OBJETS D'ART

CHINE—JAPON

S. BING

19, RUE CHAUCHAT, — 19, RUE DE LA PAIX

13, RUE BLEUE

GRAVURES

DE LA

GAZETTE DES BEAUX-ARTS

(850 planches)

Tirages sur papier de luxe 1/8° colombier

Prix ; de 1 fr. à 5 fr. l'épreuve

Au bureau de la Revue.

29^e ANNÉE. — 1887

LA GAZETTE DES BEAUX-ARTS

COURRIER EUROPÉEN DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

Paraît une fois par mois. Chaque numéro est composé d'au moins 88 pages in-8°, sur papier grand aigle; il est en outre enrichi d'eaux-fortes tirées à part et de gravures imprimées dans le texte, reproduisant les objets d'art qui y sont décrits, tels que tableaux, sculptures, eaux-fortes, dessins de maîtres, monuments d'architecture, nielles, médailles, meubles, ivoires, émaux, armes anciennes, pièces d'orfèvrerie et de céramique, riches reliures, objets de haute curiosité.

Les 12 livraisons de l'année forment 2 beaux et forts volumes ayant chacun plus de 500 pages; l'abonnement part des livraisons initiales de chaque volume, 1^{er} janvier ou 1^{er} juillet.

FRANCE

Paris Un an, 50 fr.; six mois, 25 fr.
Départements — 54 fr.; — 27 fr.

ÉTRANGER

États faisant partie de l'Union postale. . — 58 fr. — 29 fr.

PRIX DU DERNIER VOLUME : 30 FRANCS.

Quelques exemplaires sont imprimés sur *papier de Hollande* avec des épreuves d'eaux-fortes avant la lettre. L'abonnement à ces exemplaires est de 100 fr.

Première période de la Collection avec tables (1859-68). Épuisé.
Deuxième période (1869-86), seize années 850 fr.

Les abonnés à une année entière reçoivent gratuitement :

LA CHRONIQUE DES ARTS ET DE LA CURIOSITÉ

Prime offerte aux Abonnés en 1886-1887

RAPHAËL ET LA FARNÉSINE

Par Charles BIGOT

Avec 15 gravures hors texte, dont 13 eaux-fortes de T. DE MARE

Un volume in-4° tiré sur fort vélin des papeteries du Marais.

Prix : 40 fr. — Pour les abonnés, 20 fr.; *franco* en province, 25 fr.

Ajouter 5 fr. pour avoir un exemplaire relié.

Il a été tiré de cet ouvrage 75 exemplaires numérotés sur papier Whatman, avec gravures avant la lettre, au prix de 75 fr.

Autres ouvrages à prix réduits pour les abonnés : *L'Œuvre et la Vie de Michel-Ange*; *Album d'eaux-fortes de Jules Jacquemart*; *les Dessins de maîtres anciens et Album de la Gazette des Beaux-Arts* (4^e série).

ON S'ABONNE

CHEZ LES PRINCIPAUX LIBRAIRES DE LA FRANCE ET DE L'ÉTRANGER

ou en envoyant *franco* un bon sur la poste

à l'Administrateur-gérant de la **Gazette des Beaux-Arts**

RUE FAVART, 8, PARIS